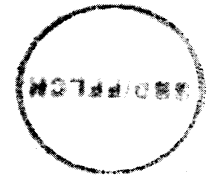
Miriam Garcia Mendes
Mestre em Artes (Teatro) pela
Universidade de São Paulo

A PERSONAGEM NEGRA NO TEATRO BRASILEIRO

(Entre 1838 e 1888)



SBD-FFLCH-USP
134236

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE
869.9209896
M492p
e.2
A personagem negra no teatro brasileiro :
21300021297

São Paulo, Editora Ática, 1982.

CAPA (*layout*): Ary Almeida Normanha
PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS: José Pessoa de Figueiredo
DIAGRAMAÇÃO: Elaine Regina de Oliveira
SUPERVISÃO GRÁFICA: Ademir C. Schneider

.9209896
792p
2.2

CIP-Brasil. Catalogação-na-Publicação
Câmara Brasileira do Livro, SP

M492a

Mendes, Miriam Garcia.
A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888 / Miriam Garcia Mendes. — São Paulo : Ática, 1982.
(Ensaios ; 84)

Originalmente apresentada como dissertação de mestrado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1979.
Bibliografia.

1. Negros na literatura 2. Personagens e tipos na literatura 3. Teatro brasileiro — História e crítica I. Título.

CDD—869.9200927
—869.9209

82-1016

Índices para catálogo sistemático:

1. Negros como personagens : Teatro : Literatura brasileira : História e crítica 869.9200927
2. Personagens negras : Teatro : Literatura brasileira : História e crítica 869.9200927
3. Teatro : Literatura brasileira : História e crítica 869.9209

Todos os direitos reservados pela Editora Ática S.A.
R. Barão de Iguape, 110 — Tel.: PBX 278-9322 (50 Ramais)
C. Postal 8656 — End. Telegráfico "Bomlivro" — S. Paulo

CONSELHO EDITORIAL

ALFREDO BOSI, *da Universidade de São Paulo.*
AZIS SIMÃO, *da Universidade de São Paulo.*
FLÁVIO VESPASIANO DI GIORGI, *da Pontifícia Universidade Católica.*
HAQUIRA OSAKABE, *da Universidade de Campinas.*
RODOLFO ILARI, *da Universidade de Campinas.*
RUY GALVÃO DE ANDRADA COELHO, *da Universidade de São Paulo.*

Este livro é baseado na dissertação apresentada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de Mestre em Artes, em 1979.

SUMÁRIO

1 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO ... 1

2 A PERSONAGEM NEGRA ... 21

3 O NEGRO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA ... 26
3.1 Luís Carlos Martins Pena ... 26
3.2 Joaquim Manuel de Macedo ... 36
3.3 José Martiniano de Alencar ... 40
3.4 Agrário de Meneses ... 60
3.5 Carlos Antônio Cordeiro ... 76
3.6 Francisco Pinheiro Guimarães ... 86
3.7 Paulo Eiró ... 97
3.8 Maria Ribeiro ... 109
3.9 Antônio de Castro Alves ... 121
3.10 Cândido Barata Ribeiro e Ubaldino Pompeu do Amaral ... 133
3.11 J. P. da Costa Lima ... 138
3.12 França Júnior ... 144
3.13 Arthur Azevedo ... 150
3.14 Alfredo D'Escragnolle Taunay (Visconde de Taunay) 167

4 A DESCARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA ... 174

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ... 202

1 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

Manifestações teatrais não eram incomuns no Brasil já na primeira metade do século XVI, quando do início da colonização portuguesa e antes mesmo da chegada dos jesuítas. Estes mantiveram o costume, depois de moralizá-lo, e usaram o teatro como instrumento didático e de catequese dos habitantes da colônia, principalmente os índios.

Durante toda a segunda metade do século XVI e quase todo o século seguinte, os jesuítas fizeram teatro ao longo da costa brasileira então conhecida, do Maranhão a S. Vicente, sempre com a mesma finalidade. Gradativamente, porém, o teatro profano foi se introduzindo, acabando por dominar o jesuítico e, em princípios do século XVIII já começavam a existir grupos organizados, profissionalmente, que faziam seus espetáculos teatrais quando havia oportunidade; isto é, nos festejos comemorativos de algum acontecimento importante na Metrópole. Mas o repertório nada tinha de brasileiro. As primeiras manifestações dramáticas profanas já vinham aparecendo desde o século anterior, seguindo, porém, o modelo europeu, escritas, às vezes, em espanhol, como as duas peças de Manoel de Oliveira Botelho (*Hay amigos para amigos* e *Amor, engaños y celos*), aliás as primeiras impressas no Brasil, mas não aqui encenadas.

Na primeira metade do século XVIII começam a surgir os locais apropriados para espetáculos, as Casas de Ópera e de Comédia. O mais antigo de que se tem notícia teria sido mandado construir pelo Conde de Sabugosa, na Bahia, em 1729, mas por denúncia e determinação de um Desembargador dos Santos Varjão, Ouvidor Geral, foi logo demolido. Destino igual teria tido uma outra sala de espetáculos, mais antiga ainda, de 1724. Melhor sorte teve o Teatro da Praia, construído em 1760, também na Bahia, pois sua existência está comprovada por uma ata da sessão da Câmara de Salvador, de 27 de novembro de 1760. Ano em que se tentou também construir uma casa de espetáculos em São Paulo, na rua São Bento, mas a Câmara negou autorização para

tal, alegando "que o teatro que se estava montando era prejudicial à re-pública". Esta casa de espetáculos seria uma adaptação feita no porão do Palácio do Governo, no Pátio do Colégio. Mas pouco se sabe, realmente, a respeito.

As casas de espetáculos de Sabará e Vila Rica devem ter sido construídas anteriormente a 1770. E, entre 1793 e 1795, foi, finalmente, edificado o teatro ou Casa da Ópera de S. Paulo, no local da antiga Casa de Fundição, no Pátio do Colégio, em frente ao Palácio do Governo.

Respeitando-se essa cronologia, baseada em bibliografia respeitável, a Casa da Ópera do Rio de Janeiro, erguida em 1767, dirigida pelo Padre Ventura, e destruída por um incêndio em 1769, quando representavam *Os encantos de Medéia*, do dramaturgo luso-brasileiro Antônio José, teria sido, então, a terceira casa de espetáculos especialmente construída no Brasil, a não ser que se comprove que uma "Ópera dos Vivos", sediada à rua com o mesmo nome, da qual há uma referência em 1748, seja a mesma Casa da Ópera do Padre Ventura. Desta, sabe-se que o cenógrafo era o pardo Leandro Joaquim, autor do pano de boca do teatro, obra elogiada até pelos viajantes estrangeiros que por aqui andavam.

Após a destruição da Casa da Ópera do Padre Ventura, um português residente no Brasil, Manoel Luís, por iniciativa própria ou por insinuação do Marquês do Lavradio, o Vice-Rei, requereu licença para construir outra, cuja data de inauguração presume-se seja 1776. Não há registro a respeito, nem se sabe com que peça estrearam, mas tem-se notícia de que o Vice-Rei esteve presente, bem como o poeta Alvarenga Peixoto, que recitou um soneto exaltando a importância do teatro.

Como conseqüência da construção das casas de espetáculos, começam a surgir, também, as companhias com elencos permanentes. A mais antiga, de que se tem registro, foi criada no Rio, em 1780, e era constituída por cantores, dançarinos e cômicos, provavelmente negros ou mulatos, na maioria, segundo o costume e conforme se depreende de depoimentos de viajantes estrangeiros ilustres que nos visitavam desde fins do século XVIII e começos do XIX (Bougainville, 1767, Von Martius, 1818, St. Hilaire, 1819), todos unânimes em afirmar que os espetáculos a que tinham assistido eram representados por elencos de cor, "os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiros".

St. Hilaire chegou a notar que os atores tinham "o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas

as mãos traem a cor que a natureza lhes deu e provam que a maioria deles é de mulatos".

O próprio Tomás Antônio Gonzaga, bem antes, numa de suas *Cartas chilenas*, comentara sob a voz de Critilo:

Ordena-se também que nos teatros
Os três mais belos dramas se estropiem
Repetidos por bocas de mulatos.

Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores. Apelava-se, então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto, ao preconceito. Aliás, esse preconceito vinha da Roma antiga. A profissão foi regularizada pelo rei de França, Luís XIII, e sob Luís XIV a imagem do ator começou a ser um pouco melhorada. Com o Romantismo é que ele ascenderia socialmente, pelo menos na Europa.

Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, uma série de melhorias tornou a vida mais agradável, pelo menos para o fluminense, em vários setores, inclusive o artístico. D. João VI, ao que parece, gostava de teatro, comparecendo assiduamente a espetáculos, acompanhado da família. D. Pedro I também gostava, principalmente das atrizes. Mas foi o pai quem realmente estimulou a construção de um outro teatro, em substituição ao de Manoel Luís, à altura do desenvolvimento que o Rio de Janeiro atingira. E após o decreto de 28-5-1810, que autorizara tal construção, outros começaram a ser levantados pelo Brasil afora (23, na metade do século), "demonstrando que o interesse público nacional pelo teatro aguardava, em estado latente, o momento para estimular as iniciativas de quem lhe quisesse proporcionar momentos de arte e recreio" [1]. Companhias estrangeiras de teatro declamado, de dança, de canto, tornaram-se freqüentes nos teatros da época, quer durante a permanência de D. João VI, quer durante os anos do Primeiro Reinado. O ator negro desaparece dos palcos fluminenses, pelo menos os que representavam papéis importantes.

Com a abdicação de Pedro I, há um movimento de repulsa aos portugueses partidários do Imperador, que se generaliza e se

[1] SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, INL, 1960. p. 141.

reflete no teatro, ocasionando a suspensão de contratos de atores portugueses (a grande maioria). Vão surgir, então, a figura de João Caetano e as condições para que se crie, finalmente, um teatro nacional. Em dezembro de 1833, ele funda, em Niterói, a primeira companhia dramática brasileira, pretendendo desligá-la de tudo o que fosse português. Pretensão que tinha um sentido mais simbólico que real, pois nem o nosso teatro estava em condições de dispensar a colaboração estrangeira, nem a Província podia substituir a Corte como mercado de trabalho, segundo Décio de Almeida Prado [2].

Em 1836, ao voltar da Europa, Gonçalves de Magalhães publica a *Niterói, Revista Brasiliense*, veículo de propagação do Romantismo, e, em seguida, um livro, *Suspiros poéticos e saudades*, que valia por um manifesto do movimento. Em 1838, escrevia a primeira tragédia brasileira, com tema nacional, como ele próprio a classificaria, *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, que, embora já pretendendo ser romântica, guardava, na verdade, muito do Classicismo; "pelo reduzido número de personagens, pela ausência de cor local, pela concentração no tempo e no espaço, seria antes uma tragédia neoclássica" [3]. E com *Olgiato*, Gonçalves de Magalhães encerrava sua curta carreira de autor teatral.

No mesmo ano de 1838, um jovem autor, Luís Carlos Martins Pena, começava a projetar-se no cenário teatral brasileiro. Suas primeiras peças foram românticas, mas logo fixou-se num gênero ainda não explorado no Brasil, embora não constituísse novidade na história do teatro: a comédia de costumes. João Caetano, como empresário, encenou em março e outubro daquele ano as duas peças: *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães, e *O Juiz de Paz na roça*, de Martins Pena. O acontecimento e a persistência dos propósitos do ator-empresário de manter em funcionamento a companhia que organizara, com atores, prosódia e modo de representar brasileiros, adquiriram, posteriormente, um significado: marcariam uma possível data de criação de um teatro genuinamente nacional.

O Romantismo teve importância marcante na história da literatura brasileira. Coincidiu com momentos decisivos da definição de nossa nacionalidade, com os propósitos de se reconhecer e valorizar um passado histórico, ainda que recente, as nossas origens americanas, com suas tradições e lendas. A crítica e a

[2] PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 10.
[3] Id., ibid., p. 24.

história romântica caminharam juntas com a criação literária e poética, em plena ascensão. E em relação ao teatro, a sua importância não foi menor, pois abriu o caminho pelo qual se desenvolveriam a dramaturgia e os espetáculos nacionais.

A literatura brasileira, já estruturada como um sistema em fins do século XVIII, consolidara essa posição a partir de 1836, quando Gonçalves de Magalhães trouxera para o Brasil as primeiras manifestações do Romantismo, movimento estético que se propunha redefinir, num ato de negação profunda e revolucionária, não só atitudes e conceitos estéticos, mas o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade. Basicamente reformulava o papel do artista e o sentido da obra de arte, rejeitando o neoclassicismo francês em favor de um sentimento novo, impregnado de inspirações locais, privilegiando o único, o original, em lugar do eterno e do imutável. Nas artes, principalmente na literatura, o foco estético foi deslocado para o criador, cuja obra passava a ser a auto-expressão do gênio, sendo o seu efeito sobre o público de menor importância (ao contrário do Classicismo, cuja regra das regras era exatamente agradar ao público).

O Belo deixava de ser uma preocupação do Romantismo. Elementos novos (o grotesco, variando em suas nuances do disforme ao horrível, por exemplo), foram introduzidos na arte, assumindo caráter de categoria estética. Na literatura, a temática foi também alterada, passando a girar em torno da trindade básica Amor-Noite-Morte, sem deixar de lado, entretanto, os temas que versavam sobre mistérios, violência, crimes hediondos, incestos, aventuras mirabolantes, sexualidade exacerbada, o destino manobrando os homens como *marionettes*, que foram largamente usados tanto pela prosa quanto pelo teatro e poesia.

Países estranhos (o Oriente), o tempo passado (a Idade Média), personalidades históricas, foram outros tantos temas para serem explorados pela sensibilidade e imaginação do artista, juntamente com a natureza primitiva e selvagem, entendida como um mundo no qual encontraria refúgio o homem desencantado da vida numa sociedade regida por valores falsos ou adulterados.

A prosa se tornava extremamente trabalhada, embora o verso fosse uma forma bastante usada, por ser "a forma ótica do pensamento" [4], servindo a todos os gêneros e podendo ser igualmente belo.

[4] HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*. Paris, Classiques Larousse, s.d.

A separação dos gêneros era francamente rejeitada, pregando-se, ao contrário, a sua mistura, principalmente no teatro. "Misturemos o cômico e o trágico", "O poeta só deve pedir conselhos à verdade e à inspiração!", proclamava Victor Hugo no seu *Préface de Cromwell* [5]. E a regra das três unidades, na maioria das vezes usada pelo classicismo francês sem a sabedoria do classicismo grego, passava a ser também totalmente rejeitada pelo artista que ampliava, assim, a sua liberdade de criação, conceito básico do Romantismo.

Esta subversão de valores atingia, ainda, o homem social no seu modo de vestir, nas suas atitudes e costumes, numa ânsia de renovação que chegou mesmo, em alguns casos, à destruição dos valores antigos respectivos. Cabelos longos, calças coloridas, camisas abertas no peito, olhos vivos, ardentes, compunham a figura do jovem romântico, sempre pronto a lutar e a morrer por seu amor e por seus ideais. E atingiu também o homem político, que captou o amplo sentido da idéia de liberdade, aplicando-o aos povos e às nações que naquela primeira metade do século XIX lutaram e morreram pela sua independência.

O teatro romântico foi de qualidade menor entre nós, prejudicado, em parte, pela utilização deslocada de temáticas comuns ao romantismo europeu. Não teve, com raras exceções [6] e assim mesmo malsucedidas, o recurso do indianismo explorado pelo romance e pela poesia, ficando, de um modo geral, na imitação do modelo estrangeiro. *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, é geralmente considerada a melhor peça do nosso teatro romântico, embora mantendo a elegância e o equilíbrio clássicos. Neste mesmo nível consideraríamos a peça *Calabar*, de Agrário de Meneses, escrita em 1857, que também mistura, com bastante felicidade, categorias românticas e traços do Classicismo.

Porém, se pouca coisa fez o Romantismo pela dramaturgia brasileira, o mesmo não se dirá com relação a sua importância na área do espetáculo. O próprio Gonçalves de Magalhães reconhecia que um dos fatores do sucesso de sua peça era "a novidade da declamação e da reforma dramática, substituindo a monótona cantilena em que os atores recitavam seus papéis pelo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós" [7]. E não só do abandono da cantilena clássica constituíam as novidades;

[5] Id., ibid., passim.
[6] COBÉ, de J. Manuel de Macedo, e *Itaminda ou O guerreiro de Tupã*, de Luís Carlos Martins Pena.
[7] PRADO, Décio de Almeida. Op. cit acima nota 2, p. 22.

cenários e indumentária também foram modificados, com a adequação dos vestuários e das construções cênicas às épocas em que os dramas eram passados.

O mérito de ter dado impulso à criação de uma dramaturgia nacional cabe, entretanto, à comédia de costumes. Nascida ao lado do drama romântico, dele logo se separou tomando o seu próprio caminho, sabendo aproveitar-se integralmente dos elementos vindos das duas grandes linhas da comédia (Aristófanes e Molière). Com Martins Pena a nossa comédia foi crítica dos costumes da época, em que entravam especulações, subornos, tráfico ilegal de escravos, politicagem, mau funcionamento das instituições civis e religiosas, etc., sem preocupações moralizantes, contentando-se em fixar os momentos do nosso cotidiano, captados pela aguda observação do autor, bem como o linguajar típico de cada estrato social, registrando não só as palavras mas também as expressões mais comuns nos meios que descrevia.

Em 1843, Victor Hugo foi obrigado a retirar de cena a sua peça *Os burgraves*, pressionado pelo violento repúdio de um público cada vez mais desinteressado pelos mórbidos exageros a que chegara o teatro romântico. Paralelamente se fazia uma tentativa de se reviver o teatro clássico, contra quem justamente se rebelara o Romantismo, aproveitando-se as qualidades de uma extraordinária atriz, Rachel, capaz de obter aplausos de qualquer público.

Mas o Classicismo não retornou, na verdade. O que o público queria — e obteve — era o retorno ao bom senso, ao racionalismo, que o Romantismo descartara violentamente; um realismo, enfim, que se adaptasse melhor ao novo tipo de vida que a sociedade burguesa prezava e refletisse os novos valores que ela cultivava.

Da oposição ao Romantismo resultou, pois, um movimento estético caracterizado por tendências conhecidas sob os nomes de Realismo e Naturalismo, na prosa, e Parnasianismo, na poesia.

Realismo não é uma denominação muito apropriada, pois é algo que sempre existiu em todas as épocas, como um dos pólos da criação artística. É a tendência para reproduzir numa obra os traços observados na vida real, seja nas coisas, seja nas pessoas ou sentimentos. E o outro pólo é a fantasia, isto é, a tendência para criar um mundo novo, diferente e muitas vezes oposto ao mundo real. A arte sempre oscilou entre esses dois pólos, juntando-os às vezes.

Através da observação exata do mundo e dos homens, o Realismo sempre procurou comunicar o sentido da realidade, não importa qual fosse o movimento estético em voga. Assim, obras da primeira metade do século XIX podem estar cheias de realismo (um Stendhal, um Balzac) e seus autores podem ser considerados como os verdadeiros fundadores do Realismo na ficção contemporânea.

No teatro o movimento realista foi bem definido e caracterizado. O fracasso da peça de Victor Hugo não significara a morte definitiva do Romantismo, cujos traços subsistirão até os nossos dias, mesmo em obras consideradas esteticamente filiadas a outros movimentos. E o próprio Realismo, dentro da sua decidida rejeição do Romantismo, tão perto dele e no auge da sua reação, ainda apresentava alguns de seus traços em suas obras.

O que tinha mudado realmente era a temática e a sua forma de expressar-se artisticamente. Passavam a constituir a fonte de inspiração da dramaturgia do Realismo a defesa dos laços familiares, do casamento, do crédito de caráter moral ou pecuniário; por outro lado, ele fazia a denúncia do jogo, da corrupção pelo dinheiro, da prostituição, estigmatizada como um vício mas aceita como um mal necessário (assim salvaguardaria a virtude das senhoras casadas e das donzelas...). No enfoque de todos esses problemas, o Realismo procurava retratar fielmente a sociedade com a qual eles mais intimamente se relacionavam: a alta burguesia da época.

O casamento e a família eram entendidos como formas sociais que expressavam os sentimentos mais puros, mais nobres e desinteressados. A idéia da família como baluarte da sociedade contra os perigos internos e externos se tornou o fundamento espiritual do drama burguês. Sua função dentro dele estava ligada diretamente com o amor, concebido sem os ardores românticos, sem nada de paixão violenta. Era um amor valorizado pelo que tinha de perseverança e resistência à dura prova da vida conjugal cotidiana. Ou então, se valorizava o amor casto de jovens apaixonados com intenções casamenteiras.

Bem diferente, portanto, do tipo de amor que o Romantismo exaltou, e pode-se medir essa diferença na comparação entre duas peças: *Marion Delorme*, de Victor Hugo, e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, filho.

A primeira é a exaltação da cortesã redimida pelo amor e que acaba sendo aceita em sua nova condição pelo homem que ama e que chegara ao duelo por sua causa; o que lhe acarreta

condenação à morte, pois sob Richelieu (século XVII), os duelos estavam drasticamente proibidos. E a segunda, o primeiro grande drama realista (1852), retrata a dolorosa história de uma cortesã também regenerada pelo amor de um jovem, mas que vê esse amor ser considerado incompatível com os princípios morais da sociedade burguesa. Somente a proximidade da morte pode fazer com que a acreditem realmente regenerada.

Mas como se trata de uma primeira peça realista, ainda bem próxima do Romantismo, sente-se a simpatia do autor pela heroína, uma vez que a concebe como uma criatura digna, de bons sentimentos.

Poucos anos depois, entretanto, Dumas, filho, toma uma posição diferente com relação à mulher de má conduta na peça *Le demi-monde*: ela deve ser expulsa do corpo social como se fosse um foco infeccioso, capaz de contaminá-lo e arruiná-lo.

O problema do filho ilegítimo, aliás raramente tratado no realismo francês, é focalizado por Dumas, filho (ele mesmo filho ilegítimo) com bastante objetividade e firmeza: não constitui um fato nada louvável, mas, uma vez acontecido, era preciso legitimá-lo, para evitar o aumento de marginalizados, que são um perigo constante para a paz social burguesa. Dumas, filho, focalizou o tema nas peças *O filho natural* e *Mr. Alphonse*.

No realismo brasileiro o problema do filho ilegítimo foi tratado inegavelmente com maior benevolência. Para o fruto de amores ilícitos logo se apresentava uma solução satisfatória. A cortesã brasileira, regenerada, tinha o direito de criá-lo carinhosamente, respeitado e querido de todos. Talvez porque a sociedade brasileira, assentada em outras bases que a francesa, forjasse um tipo de patriarcalismo muito rígido em certos sentidos, porém mais liberal em outros, dada a facilidade com que um chefe de família, dentro do regime escravagista, podia ter suas aventuras em sua própria casa, com seus "frutos" brotando das senzalas e mesmo da casa-grande, à vista de todos.

Outro tópico da temática realista era o adultério, tratado, porém, de maneira ambivalente. Embora se reconhecendo que ele, de um modo geral, constituía um perigo para a estabilidade da família, podia ser tolerado no homem. Na mulher, nunca. Ao marido, inclusive, quando ultrajado, se permitia que lavasse a honra no sangue da adúltera e, eventualmente, no do culpado, nos duelos tradicionais.

De certo modo ligado ao adultério, a prostituição, considerada no seu nível mais alto — o da cortesã, figura importante no

mundo social da grande burguesia — foi outro dos grandes temas do Realismo. E tão grande que só foi tratado em dramas, jamais em comédias. Afinal, elas, as cortesãs, constituíam um perigo, uma ameaça à integridade familiar e social, assunto que não podia ser tratado com ligeireza.

O tema foi de grande agrado do público e depois viria, juntamente com os outros já citados, influenciar diretamente o realismo brasileiro através de peças que fizeram enorme sucesso no Brasil como: *Les femmes de marbre* (T. Barrière e L. Thiboust), *Le demi-monde*, *La dame aux camélias* (Dumas, filho), *Le mariage de Olympia*, *Les lionnes pauvres* (Emile Augier), *Dalila* (Octave Feuillet), que focalizavam a grande cortesã no auge do seu poderio funesto, levando à ruína e à desgraça e até à morte, os pobres homens subjugados por seus encantos. Mas no final prevalecia a moral da época (vitoriana). Se os heróis e as mocinhas podiam até morrer, vítimas das maquinações das cortesãs, nem por isso elas saíam vitoriosas. Acabavam sempre desmoralizadas, quando não mortas por algum justiceiro da família.

A outra mulher com quem o Realismo se preocupou foi a mãe de família, grande dama cheia de virtudes, de conduta exemplar, em quem nunca poderia recair qualquer tipo de suspeita, a guardiã dos interesses familiares e só agindo quando eles eram prejudicados.

A possibilidade de regeneração da cortesã pela maternidade ou pelo amor, com um final feliz, nunca foi cogitada pelo realismo francês. A única tentativa de regeneração acabou em morte (*La dame aux camélias*).

Já o realismo brasileiro foi bem mais flexível, refletindo, talvez, uma sociedade mais subdesenvolvida. Chegou a admitir a regeneração da cortesã pela maternidade ou pelo amor, embora não aceitasse a sua reintegração social pelo casamento. Seria ferir demais as suscetibilidades da época. José de Alencar tentou a façanha em *As asas de um anjo*, história de uma jovem que se perde, tem uma filha do sedutor, torna-se uma grande cortesã e mais tarde se regenera pelo amor do primeiro namorado e com sua ajuda. Casam-se, mas a lição de moral não poderia faltar: o casamento é só na aparência e o papel reservado à ex-cortesã será apenas o de mãe. Tão esdrúxula situação não impediu que a peça fosse interditada pela Censura, após uma semana de representações. Posteriormente José de Alencar procurou corrigir as conseqüências desse tipo de moralismo numa peça seguinte, continuação da primeira, *Expiação*, fazendo com que a heroína, tornada

um exemplo de regeneração, consiga amolecer o coração do marido, e o casamento finalmente se consuma, após 13 anos de . . . expiação.

A mesma temática é retomada por Pinheiro Guimarães em *História de uma moça rica*, embora sem casamento no final. Mas a cortesã, regenerada, recobra o amor e o convívio da filha que tivera do sedutor, o que para ela significa a suprema felicidade, além de ter-se reintegrado no respeito e admiração das pessoas que a tinham conhecido antes da queda. E isso lhe basta.

Problemas de crédito, de dinheiro, são também comuns ao realismo francês e se refletem no brasileiro. O próprio José de Alencar não negava a influência sobre ele exercida pela peça de Alexandre Dumas, filho, *La question d'argent*, na sua peça *O crédito*, entendido este como uma instituição sadia, porém passível de defeitos, quando mal usado.

Peças de tese, também foram assim chamados os dramas realistas, embora expor e defender teses não constituísse novidade no teatro, desde Aristófanes, passando por Corneille. A diferença estava em que no Realismo essa exposição e defesa eram explícitas e feitas por uma personagem que não tinha outra função na peça que não fosse a de ser o porta-voz do autor, expondo e defendendo a sua doutrina moral.

Era o *raisonneur*, nome pelo qual ficou conhecido até em nossos dias. A personagem que o encarnava geralmente não tinha uma posição definida dentro do texto; isto é, seu papel não influía no desenvolvimento da ação dramática ou na solução do conflito. Num dado momento, o *raisonneur*, num monólogo ou mesmo num diálogo, expunha e defendia a tese do autor, deixando claro para o público as inconveniências da transgressão de certas normas sociais e morais estabelecidas, implícitas no texto.

Racionalismo, reflexão, análise, caracterizam o Realismo, como se vê. E em todos os gêneros literários.

No teatro isso também se revelou através da forma. Os dramaturgos realistas se preocupavam com problemas de ordem e economia artísticas, a fim de que sua intenção didática e propagandística fosse plenamente alcançada. Era necessário, pois, usar de uma forma clara e bem determinada e tecnicamente eficaz e prática. Os autores se tinham convencido de que o teatro se rege por leis próprias, nem sempre ligadas à literatura e que momentos poéticos nem sempre produzem bons efeitos em cena. O que os levou a desenvolver métodos puramente teatrais num esforço para

conquistar o público de qualquer maneira, e fizeram isso de um modo que parecia dar à cena uma função disfarçada de tribuna.

Assim, estabeleceram regras do que seria um tipo de drama com lances fortes e seguros, com uma linguagem clara e direta. A peça se desenvolvia obedecendo a determinadas regras, dentro de um plano e limites preestabelecidos, constituindo o que ficou conhecido como a *pièce bien faite*, característica do Realismo e até do Naturalismo. Os apartes também desapareceram.

Havia sempre uma cena culminante, ansiosamente esperada pelo público, absolutamente certo de vê-la. Era a famosa *Scène à faire* e o seu desenlace era justamente a solução que o público estava esperando. O teatro se tornava, assim, uma espécie de jogo na sociedade, realizado dentro de um estrito convencionalismo e com o maior virtuosismo, obedecendo a um conjunto de regras meio complicadas mas racionais.

No Brasil, o Realismo seguira passo a passo, embora em escala muito menor e com pequenas variações, a evolução do seu congênere francês. Com razão se diz que a sua época marca o período áureo do teatro brasileiro no século passado. É certo que os nossos dramas realistas não alcançaram a profundidade por vezes atingida pelo dos franceses. Neles subsistiu muito do dramalhão, do sentimentalismo piegas, da linguagem meio retórica, com personagens toscamente delineadas, a função do *raisonneur* mal definida. Mas eles também se preocuparam com problemas de crédito, de honra familiar, de prostituição, de cortesã, dentro das delimitações que o nosso tipo de sociedade impunha.

Foi na comédia, entretanto, que o programa realista melhor se realizou no Brasil. Talvez porque o gênero estivesse mais perto da vida real que o drama, e o público, preparado, graças à comédia de costumes, a divertir-se mais com o espetáculo de seus vícios e qualidades focalizados através desse gênero de peças, do que com a seriedade do drama.

Como autores de dramas e de comédias brilharam nesse período áureo do teatro brasileiro os nomes de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão, Augusto de Castro, etc., dentre aqueles cuja lembrança o tempo guardou. E foram encenadas peças que tinham a valorizá-las os brilhantes cenários feitos pelo cenógrafo João Caetano Ribeiro, responsável por quase todos que, na época, enfeitavam os palcos do Rio de Janeiro.

Ao lado desse aprimoramento dos cenários processava-se também a revolução dos vestuários, especialmente os femininos, que

se tornavam variados e opulentos, realçados por magníficos adereços e acessórios de cena. Apenas o mobiliário seguia ainda os padrões europeus, com a mesma colocação em cena dos indefectíveis consolos encostados na parede de fundo do palco, a mesma distribuição convencional dos móveis [8].

Era esse o tipo de teatro que começava a pôr em perigo o longo reinado de João Caetano na cena brasileira, na qual procurou resistir ao avanço do Realismo até 1862. Muito doente, acabou se retirando do palco, vindo a falecer pouco depois, em 1863. Com ele desapareciam de vez os últimos vestígios de um teatro que o Realismo desbancara, mas que já estava, por outro lado, ameaçado por um novo gênero que desde 1855, no Théâtre des Bouffes Parisiens, fundado por Jacques Offenbach, fazia as delícias do público de Paris.

Com efeito, "Paris canta, assobia, trauteia por toda parte os motivos das operetas de Offenbach; e, como Paris já é pequeno para conter tantas torrentes de harmonias, melodias e ritmos, eles se derramam para além das fronteiras e vão para todas as platéias, levados através das traduções" [9]. E, vinda através de Portugal, onde se impusera definitivamente em 1869, após frustradas tentativas anteriores, a opereta, o gênero alegre, enfim, também venceu espetacularmente no Brasil. Onde, aliás, se pode procurar suas origens bem antes daquela data.

De fato, em 1855, quando Joaquim Heliodoro organizava sua empresa para encenar dramas modernos no Ginásio Dramático, André Pereira de Lima organizava outra para exploração de uma companhia francesa de operetas que, embora aprovada pelos poderes competentes, não chegou a funcionar. Mas já em 1859 inaugurava-se no Rio, à rua da Vala n. 47, 49 e 51, o teatro Alcazar Lyrique, ocupando três prédios, o que dá bem a medida do interesse que os espetáculos, misto de café-cantante e *vaudevilles*, despertavam no público. A data marca, pode-se dizer, a introdução do gênero alegre no Brasil.

Por sete anos o Alcazar abrigaria companhias e artistas avulsos vindos diretamente de Paris, com repertórios que compreendiam operetas em um ato, romanças, cançonetas, duetos cômicos e tercetos [10]. E em 1866, a empresa Joseph Arnaud & Garnier começava a trabalhar no Alcazar, onde se manteve por

---

[8] PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasília Editora, 1936. p. 196.
[9] Id., ibid., p. 222.
[10] Id., ibid., p. 238.

doze anos, após os quais o teatro foi vendido a um certo Capitão Luiz de Carvalho Resende, pela viúva de Arnaud, que falecera em 1875. Funcionou por mais alguns anos até que em 1886 fechava as portas "o famoso teatro, sendo em seguida demolido, tendo com ele desaparecido a mais ruidosa casa de espetáculos que até então houvera no Rio de Janeiro" [11].

Dez anos de reinado da opereta francesa bastaram para que ela dominasse a cena brasileira com todo o seu despótico poderio. Estava desbravado o caminho e apontado ao teatro nacional "o rumo que lhe conviria seguir, conhecidas como estavam as tendências da platéia" [12]. A opereta então se nacionalizou, primeiro pela tradução, depois pela adaptação e paródia. No palco do Jardim Flora, depois Phenix Dramática, numa companhia dirigida por um ator muito popular, Vasques, esboçaram-se os primeiros lineamentos da opereta nacional, com a representação da paródia que o próprio Vasques fizera da opereta de Offenbach, *Orfeu nos infernos*, aqui ambientado na ...*Roça*.

Em 1870, um outro empresário, Jacintho Heller, passou a dirigir a companhia do ator Vasques, explorando ainda o gênero alegre mas tentando fazer reviver o drama sério, alternando-o com as operetas. Tentativa fadada ao insucesso, o que levou Heller a decidir-se mesmo pelo gosto do público. Dos três dramas sérios por ele encenados em 1875, só um fizera sucesso.

Do Phenix Dramática, Heller passou, em 1881, para o antigo Teatro Casino, então chamado Sant'Anna, no qual se manteve por muito tempo, com grande sucesso, até que a empresa, por razões várias, acabou se dissolvendo, em 1893.

Opereta é um termo emprestado do italiano *operetta*, diminutivo de ópera. Nasceu na França, em meados do século XIX, e no princípio foi apenas uma ópera em miniatura, pequena obra lírica de um só ato, com duas ou três personagens. O criador do gênero teria sido Jacques Offenbach ou Hervé [13]. Este fez experiências desse tipo no seu teatro Des Folies Nouvelles (depois Dejazet), como também as faria Offenbach no seu Bouffes Parisiens. Aos poucos, o gênero foi se ampliando, os compositores abandonaram as peças pequenas e passaram a utilizar dois ou três atos, mantendo-se Offenbach e Hervé na dianteira de todos, em termos de sucesso.

[11] Id., ibid., p. 240.
[12] Id., ibid., p. 241.
[13] Múcio da Paixão diz que foi Offenbach; J. Galante de Sousa diz que foi Hervé.

As operetas mais conhecidas foram: *Orfeu nos infernos*, *A bela Helena*, *A grã-duquesa de Gerolstein*, *A vida parisiense*, *A Pericole*, de Offenbach, e pode-se afirmar que elas influenciaram diretamente as operetas brasileiras, posteriormente. Charles Leccoq, outro nome famoso na época, teve uma de suas famosas operetas, *La fille de M.me Angot*, adaptada e reelaborada por Arthur Azevedo, que a transformou em *A filha de Maria Angu*.

Na sua evolução, as operetas atingiram um outro nível na Alemanha, onde fizeram grande sucesso no final do século passado e começos deste, com autores até hoje conhecidos, tais como Johann Strauss, Franz Suppé, Franz Lehar. E mais tarde ainda, o *jazz* iria influenciar bastante as operetas, bem como as danças exóticas, o que as aproximaria do *music-hall*.

Mas aos poucos as operetas foram perdendo as qualidades de inspiração e forma que mantinham a dignidade da música nos seus modelos mais primitivos, até praticamente se extinguirem como gênero após a Primeira Guerra Mundial.

A opereta tomou conta do Brasil, isto é, tomou de assalto o Rio de Janeiro na década de 1860, o grande público adorando não só os espetáculos como as atrizes francesas, que se tornariam as mais famosas e cobiçadas mulheres da cidade.

Guardou-se até o nome de muitas delas: M.elle Aimée, a mais famosa de todas, devastadora de corações e fortunas (Machado de Assis a descreve em uma de suas crônicas), a Solange, a Risette, a Chatenay, que morreu vítima de queimaduras, quando seu vestido de dançarina, de gaze, se incendiou ao roçar num bico de gás aceso no palco, a Rose Merys (pintora e poetisa), Susanne Castera, Christine Massart, Leonor Rivero, etc. [14]

A *jeunesse dorée* da época, os políticos, os barões do Império, formavam a corte dessas atrizes, para grande desespero das famílias, principalmente das que tinham marido para poupar e filhas para casar. Rezam mesmo as crônicas que quando M.elle Aimée, depois de enriquecer devidamente nos anos aqui passados, se retirou para a Europa, um grupo de famílias soltou foguetes e rojões quando o navio que a levava passou em frente à praia de Botafogo.

Nem por isso as respeitáveis famílias deixavam de freqüentar o Alcazar ou o Phenix Dramática nas noites em que as récitas eram familiares, não escapando, assim, à influência que o novo gênero de teatro exerceria nos costumes da época, abalando as

[14] Paixão, Múcio da. Op. cit. acima nota 8, p. 238.

tradicionais bases onde assentavam nossos costumes provincianos. O que a literatura e a dramaturgia muito bem registraram.

De fato, a inauguração do Alcazar remodelara os hábitos pacatos do Rio de Janeiro. A vida noturna da cidade começou com ele. Passando pelo Rio de Janeiro na década de 1870, um diplomata francês declarou mesmo que o Alcazar, então no auge da fama, era o local onde se podia estudar ao vivo certos costumes brasileiros em contato com as operetas de Offenbach, por exemplo. "Assistindo a uma representação de *Vie parisienne*, diz o diplomata que a atriz em voga fora coberta de flores e que, segundo o uso local, seus admiradores fizeram cair sobre ela, muitas vezes, cestos cheios de pétalas de lindas rosas e que os contrários lhe fizeram tombar aos pés alguns ovos frescos." [15]

E não foi só no Rio que o gênero alegre triunfou tão espetacularmente, modificando costumes. Recife também teve o seu equivalente do Alcazar, o Teatro Nova Hamburgo, que abrigou companhias de operetas líricas, zarzuelas espanholas, comédias francesas, além de funcionar, entre umas e outras, como café-concerto.

Quando, finalmente, o Alcazar fechou, sem deixar sucessor, nem por isso deixaram de por aqui aportar companhias de operetas francesas, italianas, espanholas. Isto, até as três primeiras décadas deste século, pelo menos.

Outra modalidade do teatro ligeiro que também fez muito sucesso foi a revista, "gênero de composição dramática", na definição de um folhetinista da época, "que passava em revista os acontecimentos, as idéias, os costumes que constituíam a vida da sociedade fluminense de 1858", data em que surgiu a primeira experiência do gênero em palcos brasileiros.

Chamava-se *As surpresas do sr. Piedade*, e, embora escrita com gosto e espírito, provocou, ao lado do agrado, medo pelas críticas suaves que continha, o que impediu o sucesso da experiência. Após outras tentativas também malsucedidas, a revista conseguiu finalmente firmar-se em 1884, com a grande aceitação que teve *O mandarim*, co-autoria de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Sofrera modificações, passando a constituir sátira aos costumes, principalmente políticos, e como tal viveu até as três primeiras décadas do século XX.

A revista também veio da França. No início, mantinha uma certa unidade e continuidade. Depois começou a formar quadros

[15] Id., ibid., p. 240-1.

isolados, independentes. Um ator, e às vezes uma atriz, fazia o elemento de ligação entre os quadros, ou antes, "enchia" o vazio do proscênio enquanto se mudavam os cenários. Como a revista basicamente se limitasse a transpor para o palco, fazendo-os passar "em revista", os principais acontecimentos do ano, necessitava de muitas personagens, uns episódicos, outros alegóricos. Os atores que as interpretavam vinham dançar e cantar suas coplas, depois de entreter um leve diálogo com o *compère* (ou a *commère*) (aquele elemento de ligação que, por isso mesmo, nunca abandonava o palco) e se iam, logo substituídos por outros.

A graça da revista estava na qualidade do diálogo, no seu espírito, na forma cômica com que se marcava a passagem dos tipos, no comentário ligeiro, incisivo, que se fazia aos fatos. Era um gênero especialmente criado para que nele se expandisse o espírito gaulês. Mas tudo isso acabaria desaparecendo, suplantado pela obscenidade e pornografia, fato que se repetiu no Brasil, reduzindo drasticamente a qualidade artística que esse tipo de teatro podia ter.

Vaudeville, etimologicamente *vaux-de-vire*, constituía outra novidade vinda da França. Na origem seria uma cançoneta báquica, alegre, satírica, maliciosa. Mais tarde foi entendida como uma peça de teatro com *couplets* (pequenas canções), comédia ligeira, fundada quase que só em intrigas e qüiproquós.

O mais popular autor de *vaudevilles* foi Scribe, e o gênero tinha quase tanta popularidade quanto o melodrama [16]. Com o

[16] O melodrama remonta suas origens à segunda metade do século XVIII, quando, para corresponder ao gosto geral das diferentes categorias sociais que acorriam em massa e garantiam o êxito dos teatros de feira e do Boulevard do Templo, a declamação dos atores e a sua atuação sofreram grandes modificações, criando um gênero que Pixérecourt iria definir e caracterizar como "melodrama". Misturava o trágico e o cômico, com grande agrado do público. O melodrama pode ser considerado, assim, uma espécie de ponto intermediário na transição por que estava passando o teatro. Do monólogo representado com uma espécie de acompanhamento musical, dos dramas burgueses e das comédias lacrimosas, das pantomimas (histórica e romanesca), onde predominavam o sentido do maravilhoso, do mistério, com túmulos, fantasmas, gemidos, etc., se chegou, gradativamente, ao tipo de teatro com que o melodrama se apresentou no começo do século XIX. Perdido o caráter de grande espetáculo, apoiado em elementos musicais, e o mais que havia nas formas anteriores, o que subsiste, então, é a obra em que uma intriga complicada, exaustiva, misteriosa, constitui o fundamento básico do espetáculo.
O drama romântico, bem como a novela de terror, o policial e as atuais novelas de TV, descendem do melodrama. (MOUSSINAC, Leon. *História do teatro*. Lisboa, Livraria Bertrand, s.d.)

advento da comédia de tese e de costumes, cerca de 1850, e com a opereta, declinou o sucesso do *vaudeville*. Labiche conseguiu prolongá-lo, acrescentando-lhe um pouco mais de observação. Hoje o verdadeiro gênero desapareceu. Não se escrevem mais comédias com cançõezinhas, mas chama-se de *vaudeville* toda comédia ligeira, alegre, habilmente entretecida, sem nenhuma pretensão psicológica ou moral, na qual a ação cômica, um pouco pesada, prevalece sobre os caracteres.

No Brasil o *vaudeville* não chegou a ter muita importância. Era facilmente suplantado pela comédia de costumes pura ou subjacente às operetas e burletas, e talvez também estivesse presente numa forma mais degenerada, mais de café-concerto, mas não em comédias como as de Scribe ou Labiche. Algumas comédias de Coelho Neto, já neste século, fazem lembrar, entretanto, a forma do *vaudeville*, por causa das confusões e dos mal-entendidos.

As mágicas foram outro tipo de espetáculo de extraordinário agrado. Seriam assim o equivalente das revistas musicais que o cinema popularizou na década de 1930/1940. Um fio de enredo, maquinaria complicada, deslumbrantes efeitos de luz, grande luxo, tudo, enfim, que poderia agradar os olhos dos espectadores.

E as burletas, também gênero de grande aceitação, eram de origem italiana, do século XVIII, passando depois para Portugal. De *burla*, *burletta* (enganos); uma comédia de enganos, mentiras, provavelmente. Não se preocupava com o aprofundamento das personagens, apoiando-se muito mais na vivacidade da intriga, nos lances cheios de maliciosidade. Satirizava tipos já existentes ou criava outros. Recorria à música ligeira, mas de certo nível e os versos eram simples, sem pretensões. Não tinha os efeitos espetaculares das mágicas mas terminava sempre com uma grande apoteose. Embora parecesse com a opereta, esta era um gênero bem mais sofisticado, sem o caráter de comédia de costumes sempre presente na burleta, o que permite chamá-la, no máximo, de comédia-opereta.

Nesta área e com estes gêneros se moveu, com sucesso, o teatro brasileiro de 1870 em diante. O que não significa que não se levasse também um ou outro drama, óperas, estas sempre um espetáculo social, desde D. João VI. Mas faziam um sucesso relativo, ao lado do teatro ligeiro. "Após trinta anos de dramalhão e dez anos de peças de teses, o povo queria descansar, rir, ver mulheres bonitas, ouvir canções maliciosas, tudo envolto num enredo cuja principal exigência era não dar trabalho ao cérebro (...). Embora esse triunfo da gaiatice nacional não se fizesse

sem protestos, evidentemente. Machado de Assis fez ouvir o seu, ao traçar um quadro da literatura brasileira de sua época, assim se referindo ao teatro: 'Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor severas obras de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?' " [17]

Mas pouca importância tinham os protestos dos intelectuais, uma vez que era o público quem indicava o rumo que o teatro seguiria. O que levou Múcio da Paixão a considerar que a opereta não era um gênero tão mau assim; se o público acudia em massa aos teatros, devia-se respeitar o gosto do público. E não julgava, também, que as operetas tivessem concorrido para o rebaixamento de nenhuma cena, inclusive a brasileira, devendo-se antes investigar o fenômeno, isto é, a sua gênese, em outros campos [18].

O domínio do teatro ligeiro se prolongou por todo o final do século XIX, entrando pelo XX, até a segunda década, quando refloresceu a comédia de costumes, com impulso dado pelo sucesso da peça de Cláudio de Sousa, *Flores de sombra* (1916). Tentativas de renovação do teatro, de recuperação do nível a que atingira em meados do século anterior, foram, evidentemente, sempre feitas. Relembraríamos o movimento do grupo influenciado pelo pós-simbolismo francês que, entre 1908 e 1920, mais ou menos, procurou criar uma dramaturgia representativa dos anseios da classe média alta ou mesmo da alta sociedade, isenta dos defeitos e vícios do teatro ligeiro e mesmo da comédia de costumes. Esta dominou a cena brasileira por quase quinze anos, até começar a ser contestada, ainda em 1927, pela criação do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra e seu grupo, com a intenção de tirar a cena brasileira do marasmo e mediocridade a que a comédia de costumes a levara. Toda a década de 30 pode ser considerada uma espécie de expectativa sobre o que resultaria de novas tentativas de renovação do teatro brasileiro, exemplificadas nos textos, para a época revolucionários, de Joracy Camargo (*Deus lhe pague* — 1932) e Oduvaldo Vianna (*Amor* — 1933), peças que alcançaram sucesso de público e de crítica, e na dramaturgia de Oswald de Andrade (*A morta*, *O homem e o cavalo*, *O rei da vela*), só

[17] PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio, dir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971. v. IV, p. 18.
[18] PAIXÃO, Múcio da. Op. cit. acima nota 8, p. 531.

aceitas e compreendidas 30 anos depois. É em 1936 começam os preparativos para a explosão que resultaria no nascimento do moderno teatro brasileiro, com a criação do Teatro do Estudante, projeto e realização de Pascoal Carlos Magno. Pela primeira vez problemas de escolha de texto, de cenografia, de iluminação, de preparo de ator, direção de atores, eram levados totalmente a sério em nosso teatro, preparando o terreno para que outro grupo de amadores, Os Comediantes, efetivasse com sucesso todas essas inovações. 1943 marca, então, o nascimento do teatro brasileiro moderno, com a encenação da peça de Nélson Rodrigues, *Vestido de noiva*, um espetáculo que, além de encampar todas aquelas conquistas cênicas, abria também novos caminhos para a dramaturgia brasileira.

Daí em diante, o teatro brasileiro, com recuos e avanços, começaria a percorrer o caminho que o levaria até onde chegou hoje, já possuindo, como patrimônio, uma série de realizações de alto nível.

2 A PERSONAGEM NEGRA

No quadro geral que acabou de ser esboçado, um tópico deixou de ser mencionado, porque merece um lugar à parte na historiografia do teatro brasileiro, em virtude do seu aspecto intrigante, e, de certa forma, inusitado, e pelas contradições que representa. É o que se refere à existência de um tema emergente desde o começo da década de 1850 e que assumiu singular importância no período do Realismo, conservando-a, mesmo com a posterior supremacia do teatro ligeiro, e só perdendo-a quando foi abolido o cativeiro no Brasil. É o tema do escravo. Com ele nascia a personagem negra no teatro brasileiro. Pois a idéia de *escravo* estava intimamente ligada à idéia de *negro*, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco e dentro de um conceito que, embora sendo, aparentemente, apenas social, na verdade considerava as gradações da cor da pele do indivíduo como justificativa para mantê-lo dentro da categoria racial a que seus pais, pelo menos, pertenciam. Em outras palavras, sendo negros puros os primeiros escravos vindos para o Brasil, logo a sua cor começou a indicar também a condição social e, por extensão, num raciocínio simplista, bastava o indivíduo ser escravo para ser visto como negro, ainda que a cor de sua pele não fosse muito escura. Na verdade, entretanto, bem cedo o escravo deixou de ser negro puro, apenas. Justamente por causa da escravidão, em tempo relativamente curto o processo de miscigenação racial desenvolveu-se intensamente no país, e mulatos claros, mulatos escuros, pardos, quase brancos, já constituíam não desprezível contingente da população escrava brasileira em meados do século passado.

O fato de ser negro e escravo, portanto, condições racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual, certamente, não lhe seria fácil tornar-se um objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não devia chamar a atenção do artista sobre a sua humilde pessoa. Não

obstante, foi o que aconteceu, embora, a princípio, o negro, geralmente escravo, quando se tornou, se não personagem, pelo menos já figurante, fosse ainda encarado pelo autor dentro de um enfoque que o via apenas como alguém cuja convivência poderia perturbar a paz de um lar ou trazer prejuízos morais à família de seu senhor.

Este tipo de visão, aliás, não era novidade. Em 1823, José Bonifácio, em sua representação à Assembléia Geral Constituinte, perguntara: "Que educação podem ter as famílias que se servem com esses infelizes sem honra e sem religião? Que se servem com as escravas que se prostituem ao primeiro que as procura? (...) Nós tiranizamos os escravos e os reduzimos a brutos animais; eles nos inoculam toda a sua imoralidade, todos os seus vícios. E, na verdade, senhores, se a moralidade e justiça de qualquer povo se fundam, parte nas suas instituições religiosas e políticas, e parte na filosofia por assim dizer doméstica de cada família, que quadro pode apresentar o Brasil quando o consideramos debaixo desse ponto de vista?" [1]

Em 1828, o Arcebispo da Bahia dizia mais ou menos a mesma coisa em outras palavras: "Sempre estive persuadido que a palavra escravidão desperta idéias de todos os vícios e crimes, sempre lastimei, finalmente, a sorte de tenros meninos brasileiros que, nascendo e vivendo entre escravos, recebem desde os primeiros anos as funestas impressões dos contagiosos exemplos desses seres degenerados (...). Oxalá que tantas famílias não tivessem de deplorar a infâmia e a vergonha em que as tem precipitado a imoralidade dos escravos" [2].

Padre Mestre Miguel do Sacramento Lopes Gama também se declarava persuadido de que a péssima educação dos brasileiros se devia a essa gente cujas "maneiras, linguagem, vícios, tudo (...), à rusticidade da selvageria une a indolência, o despejo, o servilismo próprio da escravidão. Com pretos e pretas boçais e com os filhinhos destes vivemos desde que abrimos os olhos; como poderá ser boa a nossa educação?" [3]

[1] Apud FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala.* 16. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 350.
[2] Apud id., ibid., p. 351.
[3] Apud id., ibid., p. 350.

E da maneira como ele era visto pelo senhor nasceriam os estereótipos provindos não só da sua condição social injusta (o cativeiro), mas em parte também ligados à raça e à cor, pois mesmo em condições favoráveis, como a dos escravos que ajudaram os paulistas, ao lado dos índios, na luta contra os Emboabas, por exemplo, a cor negra era sinônimo de barbárie [4]. Estereótipos, que eram, na verdade, a base ideológica da dominação do negro pelo branco.

A própria apologia do índio, feita pelo Romantismo, tinha um aspecto antinegro quando comparava a bravura e a sobranceria do ameríndio, que preferia morrer lutando a deixar-se escravizar, com o "servilismo" natural do negro, responsável pela manutenção de sua condição de escravo. Visão falsa de comportamentos que estudos posteriores modificariam.

Mas, num segundo momento da evolução do Romantismo já se verifica uma mudança de enfoque, isto é, a passagem da condenação do negro, até então visto como "preto imundo, boçal, degenerado, imoral, mentiroso", e outras coisas mais, para uma imagem tão deformada quanto a primeira, quando partia para a exaltação de uma grandeza, de um heroísmo africano fora do comum, tema que um Castro Alves iria explorar com grande paixão. O que estava acontecendo, na verdade, era a formação de novos mitos, estereótipos com sinal trocado, em contraposição aos que eram comuns à mentalidade da época. Uma espécie de resposta romântica àqueles que teimavam em caracterizar o negro como simiesco, grotesco, louvando-se, ao contrário, a sua beleza escultural, a pureza e fidelidade da amante negra, não mais tida como depravada e imoral.

Os primeiros estereótipos tinham tanta força, entretanto, que todo o empenho da poesia romântica em destruí-los não conseguiu vencer o preconceito sempre latente até nos mais ardentes defensores dos negros. No fundo, quando se elogiava o valor, a bravura, o desprendimento de um negro, se estava querendo dizer

[4] BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. *Boletim de Sociologia.* São Paulo, FFLCH/USP, (3):14, 1953. (*Estudos afro-brasileiros,* 3.ª série.)

que tais sentimentos nobres também podiam existir sob uma pele negra: um Henrique Dias, por exemplo.

Até Castro Alves, o maior cantor dos escravos, em poemas que falam do amor entre dois jovens de pele negra, não deixou de acatar as convenções, e as suas heroínas de tez morena e cabelos crespos disfarçavam com essas qualidades a sua verdadeira origem racial.

Daí a apologia franca e ardorosa que, em contraposição, se fazia da mulata, "linda, faceira, mimosa", no dizer de Mello Morais Filho, opondo-a à "negra, esse vil animal" (Galvão de Carvalho) [5]. Na crioula, a lascívia perdia o caráter de bestialidade que tinha na negra, e o que estava acontecendo, na verdade, era a tentativa de ocidentalização do negro (o seu embranquecimento) e não a exaltação de qualidades próprias da sua raça.

Quanto ao negro, continuava "estulta gente", "medonho", "horrorizado", segundo ainda Mello de Morais Filho, que acrescentava, com evidente prazer, terem os cabeleireiros franceses do Rio de Janeiro feito desaparecer das ruas da cidade os barbeiros negros, "essas turbas bárbaras".

O negro, pois, encarado dessa forma, sem categoria estética, sem passado mítico, lendário, glorioso, não tinha condições de despertar no escritor ou artista a vontade de tomá-lo como modelo. Mas, paradoxalmente, foi o que acabou acontecendo. Muito embora, para ser transformado em herói, tivesse de passar, muitas vezes, por um processo de idealização que lhe amenizou as feições, alisou ou domou a carapinha, para aproximá-lo o mais possível do branco. Só se admitia mais ou menos autêntico quando se tratava de figuras pouco expressivas.

Quando o teatro ligeiro dominou a cena nacional e, em conseqüência, começou a declinar o interesse do público pelas peças de tese, a personagem negra também foi atingida. Mas, ainda que bem menos focalizada, conservou a qualidade que gradativamente adquirira, como se depreende da leitura de textos em que ela é figura principal, ou secundária, e que fazem parte do conjunto de obras que compõem o que chamamos de dramaturgia nacional ou brasileira.

[5] Apud id., ibid., p. 17, passim.

Desses textos, uma seleção feita sob determinados critérios [6] separou alguns, nos quais se pode estudar com certa profundidade a personagem negra no teatro brasileiro desde quando a existência do modelo em que foi calcada começou a despertar o interesse do dramaturgo. E até o momento em que esse interesse começou a desaparecer...

[6] 1.º — O valor da obra.
2.º — A importância do autor, medida pela sua projeção no panorama artístico-literário do país, tanto no passado quanto no presente.
3.º — O interesse do texto para um levantamento social do problema do negro e da escravidão.
4.º — Delimitação do período a ser estudado, de 1838 a 1888. Os critérios 1 e 2 na verdade se interligam, pois dizem respeito a autores cujas obras se firmaram no decorrer do tempo e assim foram reconhecidas pelo consenso dos historiadores do teatro brasileiro.
5.º — Não considerar gradações de cor da pele negra (mulatos, pardos, etc.) como motivo de exclusão de personagens não totalmente negras do estudo. O critério de escolha seria apenas racial. Mesmo porque, se o fizéssemos, muito poucas restariam para serem analisadas, por motivos que o prosseguimento dos trabalhos mostrará.

3 O NEGRO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

3.1 Luís Carlos Martins Pena (1815/1848)

O criador da nossa comédia de costumes, Luís Carlos Martins Pena, apesar da sua curta vida deixou uma obra relativamente extensa: além de seus artigos como folhetinista do *Jornal do Comércio*, comentando espetáculos líricos na Corte durante pouco mais de um ano (de 8 de agosto a 6 de outubro de 1847), escreveu cinco dramas e vinte e três comédias.

Dos dramas não nos ocuparemos. Exemplos (e maus) do Romantismo que então procurava desenvolver-se entre nós, exploravam uma temática que logicamente não incluía a personagem negra. Esta vai aparecer, de forma meramente episódica, nas comédias, uma vez que elas focalizavam aspectos da vida cotidiana do homem brasileiro comum, na qual o negro tinha o seu papel, como sabemos. Nelas o negro vai surgir como figurante ou como menção ocasional, em flagrantes que ajudam a compor o grande painel da sociedade brasileira dos primeiros anos após a abdicação de D. Pedro I, em que se constitui a obra de Luís Carlos Martins Pena. Assim é que na lista de personagens de algumas de suas peças encontramos a menção de: "negros" (*Juiz de Paz na roça*), "mulato escravo" de Tobias (*Um sertanejo na Corte*), "negros e moleques" (*A noite de São João*) e "dois negros" (*O cigano*). Mais figurantes que personagens, na realidade.

Pois, segundo Anatol Rosenfeld [1], para que o negro fosse personagem, seria preciso que se inserisse na distensão temporal do evento ou da ação da comédia, quando, então, se definiria com nitidez. E isso praticamente não acontece na obra de Martins Pena. Excetuando-se, em parte, na comédia *O cigano* (1845), na qual constam "dois negros" na lista de personagens, sendo que um deles é meramente figurante, mas o outro chega a ser designado por um nome, Antônio, tendo uma situação social definida, de interesse para o desenvolvimento da trama: é um escravo.

[1] ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

De passagem, porém, o tema da escravidão já aflorara em comédias anteriores. Em *O Juiz de Paz na roça*, a primeira comédia de Martins Pena, ele é sensível na cena em que Manuel João demonstra pouca preocupação com o que iria comer um escravo após um dia de trabalho duro:

> Manuel João — *(...) Não há carne seca para o negro?*
> Aninha — *Não.*
> Manuel João — *Pois coma laranjas com farinha, que não é melhor do que eu. Esta carne está dura como couro (...)*
> (Ato Único, Cena V.)

A posição do escravo frente ao senhor é também expressa pelo tipo de vestuário que ambos usam. Manuel João está vestido de "calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçadas, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com um cesto na cabeça e enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão" (rubrica da Cena IV do Ato Único). O flagrante contraste entre os dois tipos de vestuário marca fortemente a diferente posição social de cada um. O do escravo é praticamente um uniforme, usado por todos os que trabalhavam no campo.

Em *A família e a festa na roça*, no monólogo de Domingos João, logo na primeira cena da peça também há referência a escravos, à necessidade que os lavradores tinham da sua força de trabalho. E dentre os escravos sobressaía a figura do moleque que, numa crítica à peça feita no *Jornal do Comércio*, era assim definido: "um ente necessário, indispensável, que se acha em casa do fazendeiro em todos os cantos; é como o ar que se encontra em toda parte; como o sol que tudo vê e observa. O moleque, oh! como passar sem ele na roça? Não se pede um copo d'água, não se move uma cadeira, não se dá um espirro sem que se veja o moleque do lado" [2]. Ao que R. Magalhães Jr. acrescenta: "como se vê, não só a própria peça, ou mais do que esta, a crítica do *Jornal do Comércio* é um importante documento sobre os costumes ligados à escravidão" [3].

O monólogo é o seguinte:

> Domingos João — *"Muito mal vamos nós neste ano! As enchentes têm apodrecido as canas; (...) Bom; veremos o que se fez*

[2] Apud MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. São Paulo, Lisa/MEC. 1971. p. 41.
[3] Id., ibid., loco cit.

hoje. Já me vai faltando gente. É preciso ir um dia destes à cidade, para ver se posso comprar alguns meias-caras. O que é mau é estarem eles tão caros. Não importa, o que não tem remédio, remediado está, entende o senhor?
(Cena I.)

"Mas é em *Os dous ou O inglês maquinista* que a crítica mais se aprofunda, embora o autor parecesse empenhado em apenas fazer rir" [4], diz ainda R. Magalhães Jr., concluindo que a peça não teria sido talvez escrita "se não existisse então no Brasil o problema dos meias-caras, isto é, dos africanos introduzidos ilegalmente no país pelos barcos dos traficantes que conseguiam furar o cerco dos navios de guerra ingleses, então policiando as rotas marítimas do sul do Atlântico. Os meias-caras, assim chamados por serem recebidos de graça, ou de carona, pelos beneficiários das apreensões, embora sendo 'africanos livres', segundo dizia a lei, eram quase sempre escravizados, tal como os que, não sendo apreendidos, eram vendidos no mercado clandestinamente. O nome de meia-cara acabou se aplicando, impropriamente, também a estes, como se depreende da fala de Domingos João em *A família e a festa na roça* e, ainda, do texto de *Os dous ou O inglês maquinista*" [5].

Nesta última peça, em um ato, escrita em 1842, os negros aparecem como figurantes (pretos de ganho, pretos dos manuês, escravos da casa), não sendo sequer mencionados na lista de personagens. Mas, curiosamente, é uma peça em que Martins Pena deixa perceber, através da personagem Felício e sua conversa com o traficante de escravos Negreiro (já é sintomático o nome), a sua posição sobre o problema do cativeiro: se não o ataca ostensivamente, pelo menos não o vê com simpatia. O que já era muito numa época em que as preocupações sobre o assunto se centravam no repúdio à repressão dos ingleses ao tráfico negreiro dentro das águas territoriais brasileiras.

Clemência, uma senhora de mau gênio, cujo marido, Alberto, desaparecera há anos (na Guerra dos Farrapos), gostaria de ver a filha Mariquinha casada com um negociante de escravos novos [6], Negreiro. Mas a moça ama o primo Felício e também tem outro pretendente, o inglês Gainer, inventor de uma máquina que pretendia o aproveitamento integral do boi, numa operação de poucos

[4] Id., ibid., p. 55.
[5] Id., ibid., p. 61-2.
[6] O mesmo que meia-cara.

minutos. Bastava introduzi-lo por um buraco e pelo outro sairiam bifes em *roast-beef*, em fricandós, etc.; do couro já saíam bolsas, sapatos; dos chifres, pentes, cabos de faca, etc.... Até açúcar e balas... Faltava apenas o financiador da maravilha, que ele pretendia encontrar entre os brasileiros ricos dispostos a se sacrificarem pelo bem do país... e do próprio Gainer.

No esplêndido quadro de costumes que Martins Pena compõe nesta comédia, além das referências às atividades dos traficantes de escravos e seus estratagemas para burlarem tanto a repressão inglesa quanto a brasileira, existem cenas que mostram o relacionamento senhor/escravo com bastante clareza. Assim, embora não possamos dizer que a peça contém personagens negras (são apenas figurantes), as cenas a seguir transcritas mostram a preocupação do autor com o problema do cativeiro.

Logo na primeira cena, Felício conversa com Negreiro, o traficante de escravos:

Felício — *Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a bordo trezentos africanos?*

Negreiro — *A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...*

Felício — *Condescendentes porque se esquecem de seu dever!*

Negreiro — *Dever? Perdoe que lhe diga: ainda está muito moço... Ora, suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, e que o capitão vai dar disso parte ao juiz do lugar. O que este há de fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder de modo seguinte: Sim senhor, Capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. S. ... não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem aonde têm a cara e que vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responde-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo-me semelhante proposta! — E que depois deste aranzel pega na pena e oficia ao Governo. O que lhe acontece? Responda.*

Felício — *Acontece o ficar na conta de íntegro juiz e homem de bem.*

Negreiro — *Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E no entanto vão os negrinhos para um*

depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que têm maiores empenhos. Calemo-nos, porém, que isto vai longe.

Felício — *Tem razão.* (Passeia pela sala.)

Negreiro (para Clemência) — *Daqui a alguns anos mais, falará de outro modo.*

Clemência — *Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem da Casa da Correção?*

Negreiro — *Pois recebeu um?*

Clemência — *Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.*

Negreiro — *Oh! oh! chama-se isto transação. Oh! oh!*

Clemência — *Seja lá o que for, agora que o tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.*

Felício — *E a minha tia precisava deste escravo, tendo já tantos?*

Clemência — *Tantos? Quanto mais melhor. Ainda eu tomei um só. E os que tomam aos vinte e aos trinta? Deixa-te disso, rapaz. Venha vê-lo, sr. Negreiro.* (Saem.)

(Cena I.)

Nesta cena ficam patentes os seguintes aspectos: Negreiro atribui à mocidade de Felício seus pruridos moralistas a respeito da obediência às leis que determinavam a supressão do tráfico negreiro. Clemência, indiretamente, pensa a mesma coisa do moço. Assim, os mais velhos defendem o *status quo*, isto é, a manutenção de um estado de coisas que fazia vista grossa à contínua violação das determinações governamentais sobre o problema do escravo; e o jovem demonstra um espírito cívico, que era o de Martins Pena, não concordando e mesmo condenando o que vinha sendo feito abertamente ou sob as vistas complacentes das autoridades.

Clemência diz, além disso, que recebera um meia-cara da Casa da Correção, ela que já tinha tantos escravos, como notara o sobrinho. Para isso se valera de expediente bastante rotineiro no Brasil Imperial (e por que não até hoje?), descrito, criticado, satirizado por romancistas e dramaturgos, para se conseguir alguma coisa, geralmente ilícita: o empenho junto às altas autoridades, através de uma série de pedidos que, desenrolando-se como uma corrente, vão desde um escalão mais inferior até o mais graduado.

A Casa da Correção era o lugar onde ficavam depositados os escravos apreendidos no tráfico ilegal e que, nos termos da lei de 7-11-1831, art. 1.º, tinham a sua liberdade garantida em território brasileiro. O decreto de 12-4-1832, expedido para regular a lei anterior, em seu art. 5.º dispunha que "sejam depositados os pretos e escravos apreendidos, procedendo-se igualmente a depósito da quantia necessária para a sua reexportação". Reexportação que na realidade nunca houve, como escreve Tavares Bastos, pois "o poder executivo não o entendeu assim, e vê-lo-emos alegando pretextos mais ou menos plausíveis, começar, desde 1834, a fixar no Brasil a residência dos africanos, distribuindo-os por serviços públicos e particulares. (. . .) O aviso de 29-11-34 rompe a marcha; é o primeiro da série que vou desenrolar. (. . .) Esse aviso ilegal diz, no preâmbulo, que a Regência, vendo não ter o corpo legislativo publicado a medida que o governo pedia para a reexportação dos africanos aprisionados, vendo crescerem as despesas com os depositados na Casa da Correção, e atendendo a outras considerações, como seja *o melhor tratamento e civilização* dos africanos, — ordena o juiz de órfãos, de inteligência com o chefe de Polícia, faça arrematar os serviços daqueles indivíduos" [7].

Diz ainda Clemência:

(. . .) Agora, que o tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum escravo, digo que foi ele.

(Ato Único, Cena I.)

Desta forma ela está repetindo uma prática usual da época, violadora do disposto na cláusula 4.ª do Aviso, que obrigava o arrematante a dar parte do falecimento do escravo ao juiz de paz, a fim de que fosse dada baixa no livro de inscrição dos africanos na Casa da Correção. Procurava-se assim evitar que negros livres se tornassem escravos, mas freqüentemente burlava-se a lei, trocando-se a identidade de um morto, realmente escravo, pela de um negro livre, cujos serviços tinham sido arrematados. Oficialmente, então, era ele quem tinha morrido; na realidade, continuava a viver, sob a identidade do verdadeiro morto, mas tornado escravo para o resto da vida. [8]

[7] BASTOS, A. C. Tavares. *Cartas do solitário.* São Paulo, Nacional/MEC/INL, 1975. p. 70-1.

[8] Id., ibid., p. 70.

Mais adiante vemos que Clemência está com visitas. Conversam sobre várias coisas. Num dado momento, segundo a rubrica,

> (Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra.)
> Clemência — *(...) O que é isto lá dentro?*
> (Voz, dentro) — *Não é nada, não senhora. — Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras!*
> (A voz, dentro) — *Foi o cachorro. Estas minhas negras!... Com licença.* (Clemência sai.)
> Eufrásia — *É tão descuidada esta nossa gente!*
> João do Amaral — *É preciso ter paciência.* (Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.)
> *Aquela pagou caro...*
> Eufrásia (gritando) — *Comadre, não se aflija.*
> João do Amaral — *Se assim não fizer, nada tem.*
> Eufrásia — *Basta, comadre, perdoe por esta.* (Cessam as chicotadas.) *Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos.* (Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada.)
> Clemência — *Os senhores desculpem, mas não se pode...* (Assenta-se e toma respiração.) *Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me!* (Cena VI.)

Neste pequeno incidente, Martins Pena registra mais um dos aspectos da realidade cotidiana do relacionamento senhor/escravo. Este era sempre o culpado; os fatos eram torcidos para que se adaptassem ao conceito que o senhor tinha do escravo: alguém cujo comportamento não tinha outra intenção que não fosse a de afligir, de levar ao desespero os pobres senhores brancos.

Na Cena XIII a rubrica diz que "(entra Negreiro acompanhado de um preto de ganho, com um cesto à cabeça, coberto com um cobertor de baeta encarnada. Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica de pé dentro do cesto)". Tratava-se de um meia-cara que Negreiro pretendia dar de presente a Mariquinha e que ele trazia dessa maneira para fugir à fiscalização dos malsins [9]. O moleque deveria se tornar pajem da moça, mas ela recusa o presente, que a mãe apressadamente aceita, e ambas saem da sala. Negreiro vai pagar o carreto ao preto de ganho:

[9] Espécie de polícia.

> Negreiro — *Toma lá.* (Dá-lhe dinheiro; o preto toma o dinheiro e fica algum tempo olhando para ele.) *Então acha pouco?*
> O negro — *Eh! eh! pouco... carga pesada...*
> Negreiro (ameaçando) — *Salta já daqui, tratante!* (Empurra-o.) *Pouco! pouco! Salta!* (Empurra-o pela porta afora.)
> Felício (à parte) — *Sim, empurra o pobre preto, que eu também te empurrarei sobre alguém...*
> Negreiro (voltando-se) — *Acha um vintém pouco!*

A exploração do serviço do escravo não respeitava nem o preto de ganho, isto é, escravos que trabalhavam fora em vários tipos de serviço, entregando ao senhor a féria do dia. Dele não se admitia nenhum tipo de reclamação, achando-se o branco livre com o direito de estipular o preço que quisesse e de tratar o escravo alheio como se fosse seu: com brutalidade e arrogância.

Apesar do levantamento de aspectos do cotidiano brasileiro em que o negro era figura importante, o interesse central da comédia se fixa noutro ponto: as trapalhadas e complicações decorrentes das intenções de Clemência a respeito do casamento da filha e dela própria (julgava-se viúva), das tentativas do inglês para obter financiamento do seu invento, de Felício para conseguir casar com a prima, apesar dos dois pretendentes que ele procura jogar um contra o outro, e um dos quais, Gainer, Clemência acaba querendo para si mesma.

Mas nisso o marido reaparece...

Os dous, escrita provavelmente em 1842, foi levada à cena pela primeira vez em 28-1-1845.

Na comédia, também de um ato, *O cigano* (1845), a figura do negro aparece desenhada com maior nitidez. O tema não foge ao costumeiro retrato de costumes e enfoque de situações cômicas. Resumidamente seriam as trapalhadas e os qüiproquós no encontro de três irmãs com os respectivos namorados, na calada da noite e na ausência do pai, o contrabandista Simão, por alcunha O cigano. Quando este volta para casa, as filhas e os respectivos namorados se escondem, no meio da maior confusão, que o pai não percebe porque está efetuando uma de suas desonestas transações com o sócio Tomé e nelas se inclui o aliciamento de um negro escravo, seduzido por promessas de alforria e uma vida melhor. Na realidade os dois tratantes pretendem vendê-lo em

Minas por uns 600 ou 800 mil-réis. Coisa parecida já tinham feito com outros escravos, além de mais patifarias, tais como induzir escravos de ganho a lhes entregarem, em troca de copos de pinga, parte do valor da carga que seus donos lhes confiavam para vender.

O negro escravo chama-se Antônio e o seu papel é, na verdade, de muito pouca importância. A cena abaixo dá a medida da sua participação na trama da comédia:

(Aparece Gregório, seguido de um preto.)
Cigano — *Oh! Agora mesmo venho de tua casa.*
Gregório — *Tinha saído.* (Para o negro.) *Entra.*
Cigano — *O que é isto?* (Apontando para o negro.)
Gregório (à parte, para o cigano) — *É dos nossos.*
Cigano — *Ah!* (Para o negro.) *Vem cá dentro.*
Gregório (para o cigano) — *Espera; ele ainda não está muito resolvido. Há uma hora apenas que lhe falei na venda e lhe paguei a pinga. É preciso persuadi-lo. Vem cá, filho.*
Negro — *Sim sinhô.*
Gregório — *Teu senhor é muito mau?*
Negro — *Não é muito, não sinhô.*
Gregório — *Deixa-te disso? é muito. Um rapaz como tu deve ser bem tratado.*
Negro — *Sinhô?*
Gregório — *E nada de chicote!*
Negro — *Sinhô às vezes dá chicote.*
Gregório — *Está! Não te digo eu que ele é mau?*
Cigano — *Um rapaz como tu, apanhar?*
Gregório — *Queres viver sem apanhar?*
Negro — *Quero, sim sinhô.*
Cigano — *Sempre bem vestido, boa roupa...*
Negro — *Quero, sim sinhô.*
Gregório — *Boa papança, aguardente à farta...*
Negro — *Quero, quero sim sinhô, meu branco.*
Cigano — *Queres ficar forro?*
Negro (com exaltação) — *Forro, meu branco? Quero ficar forro! Antônio faz tudo...*
Gregório — *Pois bem, escuta. Tu vás para Minas com um homem; chegando lá trabalhas só oito dias, depois ficas forro.*
(Cena XVI.)

Assim iludido, o pobre negro está pronto a acompanhar os dois tratantes. Mas antes que isso aconteça, descobre-se que ele era propriedade justamente de Tomé, o sócio do cigano, que fica furioso ao saber o que estava acontecendo. Há uma terrível confusão porque os namorados das moças são descobertos, tomados por espiões; todos lutam e "o negro salta de contente, batendo palmas, enquanto lutam" (rubrica da Cena XX). Ao final da comédia os três namorados, depois de acudirem as moças que tinham desmaiado, havendo descoberto que tipo de malandro era o cigano, prudentemente se retiram enquanto elas ainda estão desacordadas.

Martins Pena não foi muito além nas referências ou utilização dos negros escravos em suas comédias. O que não impediu que Sílvio Romero considerasse que "uma das máculas nacionais que mais vivamente aparecem nas comédias do nosso compatriota é, sem dúvida, a da escravidão. Não há nenhuma de suas obras conhecidas em que direta ou indiretamente ela não apareça; não há nenhuma em que não exista alguma referência à nefanda instituição por palavras que seja. Os termos *preto*, *negro*, *escravo*, *moleque*, *mucama*, *meia-cara*, lá estarão, ao menos para dar testemunho do fato" [10]. E nós acrescentamos: nem podiam deixar de estar, uma vez que era uma sociedade eminentemente escravocrata que estava sendo descrita, e uma época em que a idéia abolicionista não começara a tomar corpo, que estava sendo focalizada.

As comédias de Martins Pena são, realmente, excelentes registros dos costumes do seu tempo. Não constituem, porém, uma crítica ideológica. A descrição de costumes prevalece sobre o ato de julgamento que caracteriza a crítica ideológica, esta sempre ligada a uma práxis, e só em raros momentos as comédias de Martins Pena atingem esse nível. Em *Os dous* podemos citar: Felício reprovando o cinismo de Negreiro, quando este explica a maneira de burlar a lei sobre o tráfico de escravos, e a sua repulsa, num à parte, ao tratamento dado pelo outro ao preto de ganho (Cenas I e XIII). Dois momentos que permitem supor uma ideologia por trás da seleção que o autor fez desses aspectos característicos da sociedade brasileira da época, através dos quais se pode presumir a sua posição diante do problema social e moral do cativeiro. Quanto ao mais, a acuidade com que o espírito arguto e observador de Martins Pena captou os mínimos detalhes do

[10] ROMERO, Sílvio. *Martins Pena, ensaio crítico.* Porto, Chardron, 1900. p. 115.

quadro social brasileiro da época das regências e dos primeiros anos do Segundo Império facilita ao leitor ou espectador moderno fazer, ele mesmo, o julgamento dos fatos e dos costumes que o autor descreveu.

Aliás, o próprio Sílvio Romero parecia julgar a obra de Martins Pena também nesses termos: "Se se perdessem todas as leis e escritos, memória da história brasileira dos primeiros cincoenta anos deste século, que está a findar, e se nos ficassem somente as comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época" [11].

Ao que José Veríssimo fez eco ao dizer que "Martins Pena, escrevendo comédias de costumes, fê-las, nem lhe era dado deixar de fazê-las, com essa observação que não é mais que a transposição para cena do que ele via na vida" [12].

3.2 Joaquim Manuel de Macedo (1820/1882)

O problema da escravidão está presente na obra de Martins Pena como característica da sociedade brasileira da época, não como uma questão polêmica. Estará presente na obra de Joaquim Manuel de Macedo mais ou menos da mesma forma. Nela a presença do negro é ocasional, já que ele é parte do cotidiano e até da paisagem, diríamos.

A carreira literária do autor foi marcada pelo ecletismo, que se refletia também na sua produção teatral. Variada, cheia de altos e baixos, aventurando-se no drama, na comédia, até na burleta (*Antonica da Silva*), constituindo uma obra dramática hoje de pouco interesse, ao contrário da literária, da qual certos exemplares ainda encontram leitores em nossos dias. Em termos de dramaturgia, conseguiu melhores resultados nas comédias que nos dramas, quer românticos, quer realistas. Nos primeiros, como Martins Pena, pela inadequação de certos temas aos padrões brasileiros e pela má utilização de outros (o indianismo, por exemplo), que a literatura soube aproveitar melhor. E nos realistas, pelo teor melodramático muito acentuado.

Mas uma de suas peças, *O cego*, levada à cena em 1849, tem para o nosso estudo um certo interesse.

[11] Id., ibid., p. 87.
[12] VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro—Paris, Garnier, 1901. p. 180.

Escrita em versos, dentro do modelo romântico intimista, conta um caso de amor extremado, sem esperanças; porém nela surge pela primeira vez, acreditamos, uma personagem negra dotada de dignidade, não apenas um figurante característico ou pitoresco, como os que apareciam nas comédias de Martins Pena.

É Daniel, o condutor negro do cego Paulo, num papel pequeno, discreto. Não há menção da sua condição social nem ela é cogitada na peça, que se refere exclusivamente ao amor que dois irmãos sentem pela mesma mulher, mas já temos uma personagem negra com uma certa evidência.

Paulo, que ficou cego e tem como amigo fiel o negro Daniel, vai casar-se com Maria, a quem conheceu quando ainda estava são. Sua mãe o adverte quanto aos perigos de um casamento nas suas condições, pois ele é muito ciumento. Paulo pede a Daniel que observe tudo o que se passa a seu redor e lhe conte, pois é através de seus olhos que ele poderá ver o mundo. O irmão de Paulo desaparecera nas lutas pela Independência (a ação passa-se em 1825). E, sem que ele soubesse, sua noiva e o irmão, Henrique, tinham-se amado e pensado em casar. Com o desaparecimento e provável morte do jovem, a moça, amargurada e sob intensa pressão do pai, acabara cedendo: casar-se-ia com Paulo, embora não o amasse.

Na manhã do casamento, Henrique reaparece, inesperadamente, sendo apresentado à noiva do irmão. Fica chocado, e depois, a sós com Maria, recrimina-a acerbamente por tê-lo esquecido tão facilmente; no seu desespero, chega mesmo a ofendê-la.

Magoada, Maria retira-se altivamente, sem poder explicar-se. Seu pai, Damião, é quem conta a Henrique o que acontecera, confessando-se responsável por tudo, inclusive pela palavra empenhada, que não poderia ser quebrada. Repelia, assim, as injúrias feitas à Maria.

O casamento realiza-se e Henrique pede à jovem uma entrevista, no jardim, a fim de desculpar-se. Daniel ouve o pedido e não pode deixar de contar a Paulo, por força da sua promessa; porém, ao mesmo tempo, procura convencê-lo de que não devia fazer nenhum julgamento precipitado. Mas Paulo se desespera e não lhe dá ouvidos; quer apenas vingar-se, matando os dois amantes. Daniel lhe toma o punhal, mas, por infelicidade, chega Damião trazendo uma espada que servira a seus antepassados para vingarem a honra da família manchada por alguma conduta vil de suas mulheres. Sempre que isso acontecesse, a mulher culpada

deveria ser morta pela referida espada. Entregando-a a Daniel, está cumprindo o que julga ser seu dever. Retira-se, em seguida.

De posse da espada, Paulo vai para o jardim e ouve a conversa dos dois. Henrique está novamente de partida para a guerra e quer apenas despedir-se de Maria e pedir desculpas por tê-la julgado mal. Mas isso não acalma Paulo; alucinado, ele se interpõe entre os dois. Daniel, que sempre o acompanha, intervém; há uma discussão. Maria, com dignidade, explica o que estava acontecendo, defende a sua honra e termina contando que realmente conhecera e amara Henrique antes de Paulo, o julgara morto, e, sem mais esperanças de felicidade, concordara com o pedido de casamento que o cego lhe fizera. Este, arrasado, convencido finalmente de que era ele quem estava sobrando, sem que os presentes possam impedi-lo, mata-se com a espada que o sogro lhe trouxera.

Henrique, então, apontando o cadáver do irmão a Damião que vem entrando, acusa-o de ser o culpado de tudo, pela sua intransigência, prepotência e arbitrariedade, impedindo a filha de dispor do próprio destino.

O tema da peça, como se vê, diz respeito exclusivamente ao conflito amoroso em que se envolvem as três personagens principais. Seu único mérito para a pesquisa é o de apresentar uma personagem negra de uma forma digna, embora dramaticamente não desenvolvida.

Pelo contrário até. As poucas falas de Daniel na peça mal dão para defini-lo como personagem e não o caracterizam como um indivíduo deste ou daquele tipo. Nem sequer é possível selecionar algumas em que um pensamento, uma idéia, uma vontade sua sejam expressas. São apenas respostas a indagações e colocações de problemas por parte de Paulo. Na realidade, Daniel não passa de um guia de cego, discreto e apagado, uma sombra a acompanhar um corpo. Nada se sabe a seu respeito, nada se diz sobre ele, sobre o que sente, o que impede que se possa considerá-lo, ainda que forçadamente, como uma espécie de confidente [13], não se podendo considerá-lo, também, como uma das personagens costumeiras do drama romântico: o fiel escudeiro, o companheiro de lutas, o dedicado amigo do herói.

Dessa não-caracterização da personagem Daniel resulta que a sua função na peça acaba ficando restrita à de ser apenas um meio pelo qual a ação vingativa e passional de Paulo vai exercer-se. Pois, procedendo como um espião e delator, o negro se torna responsável pela precipitação dos acontecimentos que provocarão a solução trágica do conflito.

[13] Personagem característica da tragédia clássica.

Não há também na peça esclarecimentos sobre a condição social do negro; mas, dadas a sua cor e a passividade com que cumpre as determinações do cego, não fica difícil inferir-se que ele deve ser escravo e muito dedicado. Convicção que se acentua diante do fato de não ser comum a existência de criados negros, homens livres, na época; além disso, só de escravos se poderia esperar o tipo de comportamento que Daniel apresenta.

Tanto esquematismo na elaboração da personagem, à primeira vista, faz pensar que Macedo tinha tão pouco apreço pelo negro escravo que acharia perda de tempo aprofundar a caracterização de uma personagem dessa cor e condição. Negro só poderia ser concebido como escravo mesmo, sem nenhuma possibilidade de confusão.

Não seria bem o caso, entretanto, pois, ainda que considerasse o negro dentro dos estereótipos comuns de feiúra, maldade, superstição, estupidez, etc., além de ser um fermento de desorganização social [14], Macedo também atribuía todos esses defeitos às inconveniências do trabalho escravo. Pensamento que o tornava, se não um abolicionista, pelo menos um não apreciador da escravidão.

Mas apenas isto, na época [15]. Como um homem do seu tempo, Macedo também compartilhava da idéia de que o negro não passava de um objeto, algo que se podia manipular sem outras considerações que a de servir aos interesses do manipulador, e, de maneira consciente, ou não, deixa transparecer esse conceito na criação da personagem. Pois, como uma extensão do seu dono (seus olhos e seus ouvidos), para Paulo o negro é apenas um meio de apreensão do mundo exterior, em função do qual vai poder agir. Ele manipula Daniel à vontade, forçando-o a proceder talvez contra seus próprios princípios, como se fosse um instrumento orientado na direção estabelecida por seu dono. Razão pela qual Daniel não existe como sujeito, é realmente um objeto.

[14] BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. *Boletim de Sociologia*. São Paulo, FFLCH/USP, (3):19, 1953. (*Estudos afro-brasileiros*, 3.ª série.)

[15] Em 1871, na novela *Os quatro pontos cardeais*, Macedo já se mostrava simpático à abolição em geral e ao projeto da Lei do Ventre-livre, em particular.

O que não invalida, entretanto, o fato de a peça registrar uma primeira tentativa de se pensar uma personagem negra fora do pitoresco ou do folclórico.

3.3 José Martiniano de Alencar (1829/1877)

José de Alencar tem em nossa literatura uma posição ímpar. Foi político e jornalista; escreveu romances, peças de teatro, tendo sido romântico e realista nos dois gêneros. Usou, como espaço geográfico e social, a cidade, o campo, a floresta, os pampas, isto é, a vida urbana, o meio rural e o primitivo, de um modo muito marcante, contribuindo para que se criasse, no plano da arte, uma consciência da realidade brasileira. A sua obra, considerada em nível não apenas estético, apresenta aspectos de um levantamento e exploração das características da sociedade brasileira de sua época, que a aproximariam da moderna pesquisa no campo das ciências sociais, não fosse uma certa dose de idealização que ele usou para descrever pessoas e costumes.

A sua incursão no teatro foi breve, dos 28 aos 32 anos, iniciada logo depois de ter lançado com grande sucesso *O guarani*. Sucesso que se repetiria ao encenar a sua primeira peça, *Verso e reverso* (1857), mas que não esteve presente na apresentação da última, escrita em 1861 para o ator João Caetano, que não a encenou: *O jesuíta*, só realmente levada à cena em 1875.

Desanimado e desiludido com o fracasso da peça, José de Alencar acusa então o público de desinteresse pelo teatro nacional e diz que "já lhe tinham passado as veleidades teatrais que produziram *Verso e reverso*, *O demônio familiar*, *O crédito*, *As asas de um anjo*, *Mãe* e *A expiação* e já me havia de sobra convencido que a platéia fluminense estava em anacronismo de um século com as idéias do escritor" [16].

Em duas de suas peças, o negro aparece como personagem de grande importância: *O demônio familiar* e *Mãe*. E nelas José de Alencar demonstra ter consciência dos problemas que a escravidão pode causar à sociedade, mas não condena a instituição em si. Aliás, a sua posição diante dela se evidenciou na sua reação à Lei do Ventre-livre, que recusou discutir, prevendo "dias lúgubres, com todo o seu cortejo de crimes, horrores e cenas

[16] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. *Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965, p. 27-8.

escandalosas" [17] e acrescentando que "lavrava um protesto contra esta grande calamidade social que, sob a máscara da lei, ameaçava a sociedade brasileira" [18], acusando, ainda, D. Pedro II de ter exorbitado da posição que a Constituição lhe atribuía: "Torna-se parte; perde o caráter de juiz e toma o de ditador" [19]. Ele mesmo, respondendo a uma crítica de Joaquim Nabuco [20], dizia que "a escravidão é um fato de que todos nós brasileiros assumimos a responsabilidade, pois somos cúmplices nele como cidadãos do Império. Nenhum filho desta terra, por mais adiantadas que sejam suas idéias, tem o direito de eximir-se à solidariedade nacional, atirando ao nome da Pátria, como um estigma, os erros comuns". Com essas palavras, demonstrava ser um espírito acomodado com a situação, que não se julgava com direito de contestar. "Um contemporizador", afinado com o papel de homem público que exercia junto ao Partido Conservador, como o classificou Raimundo de Magalhães [21].

Dadas essas premissas, parece-nos difícil considerar como abolicionistas essas duas peças em que o negro aparece como personagem, focalizado em sua condição de escravo, conforme as classificaram renomados críticos. Como, por exemplo, Machado de Assis, que a propósito das peças dizia que: "Mas a verdade é que as conclusões de *O demônio familiar*, como as conclusões de *Mãe*, têm caráter social que consola a consciência; ambas as peças, sem saírem das condições da Arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativeiro. (...) Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativeiro, cremos que a representação do novo drama do sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo; e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte" [22].

[17] Apud CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravatura no Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1975. p. 123-4.
[18] Apud RUFINO, Joel et alii. *História nova do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1964. v. IV, p. 29.
[19] Apud CONRAD, Robert. Op. cit., p. 124.
[20] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. Op. cit. acima nota 16, p. 119.
[21] Prefácio. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960. v. IV, p. 33.
[22] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1938. p. 236 e 244.

Não tão taxativamente Araripe Júnior considera que "*Mãe* é um outro livro de propaganda, no qual, muito menos que em *O demônio familiar*, o autor consegue acentuar suas intenções emancipadoras. Não há aí sequer uma cena repulsiva e característica da escravidão. (. . .) Como argumento, parece até contraproducente, porquanto, se a escravidão produz caracteres como o da mãe de Jorge, tanto apuramento e sensibilidade, tanta nobreza de coração, tanta energia, a escravidão não é essa sentina de vícios e corrupção apregoada por nós, os antiescravocratas" [23].

Analisando *O demônio familiar* diz ainda Araripe Júnior que "Pedro não é um produto da escravidão; é um produto da família brasileira; eis o grande engano. Quando muito, seria uma recriminação à relaxação dos nossos costumes, e, neste caso, tanto o papel assentaria num fâmulo ou num filho-família de sentimentos menos elevados" [24].

Inicialmente, aliás, Araripe Júnior classificara a peça como "propaganda da abolição"; mas ele mesmo contradiz essa classificação quando conclui sua análise, referindo-se ao comportamento de Pedro: "Em que estas petulâncias ferem a instituição?" [25]

Sábato Magaldi é outro crítico que confere a *O demônio familiar* um conteúdo abolicionista quando diz que, "A nosso ver, é impossível não distinguir na peça a condenação ao cativeiro, embora o autor o tenha feito com as armas próprias do ficcionista. (. . .) Alencar estigmatiza, genericamente, a sociedade escravocrata, pelos males que a afligem" [26]. Nós poderíamos completar este pensamento dizendo que em *O demônio familiar* o autor pretende, de fato, mostrar a sociedade, simbolizada na família de Eduardo, afligida pelos males provenientes de uma situação que ela mesma criou, mas não aponta realmente nenhum meio para alterar o *status quo* (alforrias individuais não são uma solução).

A favor da tese do conteúdo abolicionista dos textos de Alencar é também Décio de Almeida Prado que atribui o agressivo questionamento de Joaquim Nabuco, na polêmica contra Alencar, "à falta de vibração humanitária, da santa indignação abolicionista, que Nabuco parece sentir em *O demônio familiar*, não

[23] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958. p. 176.
[24] Apud Id., ibid., p. 175.
[25] Apud Id., ibid., loco cit.
[26] MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Dif. Européia do Livro, s. d. p. 94-5.

obstante o seu conteúdo marcadamente antiescravagista" [27]. Como reforço à sua opinião, cita os pronunciamentos de Sábato Magaldi e Raymond Sayers [28].

Joaquim Nabuco, com efeito, manteve com José de Alencar uma acirrada polêmica, na qual discutiu com veemência toda a obra deste último. Com relação às peças de que nos ocupamos, ele se pronunciou: "O homem do século XIX não pode deixar de sentir um profundo pesar, vendo que o teatro de um grande país, cuja civilização é proclamada pelo dramaturgo escravagista (seu teatro só abala a escravidão em nosso espírito, não no dele), acha-se limitado por uma linha negra e nacionalizada pela escravidão" [29].

Décio de Almeida Prado, porém, admite que "somando-se prós e contras, *O demônio familiar* está muito longe de ser uma peça reacionária"; mas observara antes que "talvez seja mesmo verdade que a escravidão é a atmosfera do seu teatro (J. A.), mas, como fato social, como característica da vida brasileira, não como princípio jurídico ou filosófico" [30].

Ele mesmo, aliás, já chamara a atenção sobre o fato de José de Alencar — "senhorial, pensando em termos hierárquicos, de cima para baixo" [31] — considerar a liberdade mais como algo que se concede do que alguma coisa que é inerente ao homem, devendo, portanto, por ele ser conquistada ou preservada.

O demônio familiar foi escrita em 1857 e levada à cena em novembro do mesmo ano.

Trata-se da história do moleque Pedro e da família de quem era escravo, composta de mãe viúva, o filho mais velho, Eduardo, médico e chefe da casa, a irmã, Carlota, e o caçula, Jorge.

A vida de Pedro se enquadra naquela categoria mencionada por Gilberto Freyre: escravo de casa, bem tratado, gozando da confiança e mesmo do afeto de todos. Capaz, por isso, de tratar com familiaridade as pessoas da família e os amigos da casa [32].

Não há indicação de sua idade, mas é de presumir-se que seja adolescente, não só pela sua designação de moleque como

[27] PRADO, Décio de Almeida. Os demônios familiares de Alencar. Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, (15):50, 1974.
[28] SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958. p. 276.
[29] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. Op. cit. acima nota 16.
[30] PRADO, Décio de Almeida. Separata citada acima nota 27, p. 50.
[31] Id., ibid.
[32] *Casa grande & senzala*. 16. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 352.

pelo tipo de serviços que presta a Eduardo. Mas é antes como age, e não a sua condição social, que impulsiona o desenrolar dos acontecimentos, como se verá.

Trata-se de criaturinha ardilosa, matreira, que manipula as pessoas em benefício próprio, a fim de satisfazer suas ambições: ser cocheiro de alguém que possua bela carruagem. É mesmo a sua última fala na peça: "Pedro vai ser cocheiro em casa do Major!"

Para alcançar esse posto, que estava disposto a exercer em qualquer casa, Pedro não se deterá diante de coisa alguma, embora faça tudo com aparente candidez. Quando interrogado, confessa sempre a autoria dos embrulhos que armou, enredando pessoas e quase destruindo a felicidade dos dois pares amorosos da peça.

Assim é que primeiro intervém no namoro de Eduardo com a amiga da sua irmã, Henriqueta, entregando a esta, de propósito, versos zombeteiros, destinados a uma viúva rica que desejava casar com o jovem médico. À viúva entrega os versos amorosos de Eduardo, escritos para Henriqueta. Por outro lado, dá a Eduardo um pretenso recado da moça, em que ela se declara aborrecida com suas intenções.

Três pessoas já estão enganadas: duas sofrendo a desilusão de um amor não correspondido, e a terceira, a viúva, alimentando falsas esperanças.

Carlotinha será a próxima vítima; influenciada, sem perceber, pelas coisas que Pedro conta de um rapaz, Alfredo, apaixonado por ela, que passa constantemente diante de sua casa, acaba recebendo uma carta sua que o moleque, disfarçadamente, coloca em seu bolso. Assustada, depois, com o seu procedimento, confessa ao irmão o que fez e deixa perceber que está gostando do rapaz. Numa atitude bastante progressista para a época, Eduardo, que conhece Alfredo, tranqüiliza a irmã, procura se inteirar das intenções do rapaz e lhe propõe freqüentar a casa para conviver com Carlotinha e se conhecerem melhor. Explica, depois, para a mãe espantada, as razões do seu procedimento.

E Pedro entra novamente em ação. Alfredo parece rico, mas Azevedo, outro amigo de Eduardo, recém-chegado de Paris, disposto a assentar a vida pelo casamento, dá a impressão de ser mais rico ainda. Acontece que ele acaba de ficar noivo justamente de Henriqueta, forçada a aceitá-lo pelo pai, que lhe deve muito dinheiro. O comportamento estranho de Eduardo a tinha desiludido e lhe minara as forças para resistir ao pai. E quando

a primeira intriga de Pedro se esclarecera, o fato já estava consumado: concordara com o casamento.

Mas Pedro não se preocupa com esse tipo de problema. Arma nova intriga entre Alfredo e Carlotinha, fazendo com que ele acredite que esta escrevera uma carta a Azevedo e dando a entender que a moça está interessada pelo outro. Desiludido, Alfredo procura afastar-se de Carlotinha, que sofre com essa atitude, sem saber o que a motivara.

Chega a vez de Azevedo ser enganado.

Antes ele se encantara com a graça e inteligência de Carlotinha; agora Pedro o convence de que a moça também se encantara com ele. Na sua imaginação, Pedro acredita que disso pode resultar casamento. Mas Henriqueta era o obstáculo a ser removido. Pedro pinta-lhe um retrato nada lisonjeiro ao noivo, acrescentando que o futuro sogro, cheio de dívidas, já espalhara entre os credores que o genro rico pagaria tudo. O que deixa Azevedo furioso e disposto a desfazer o noivado, para casar com Carlotinha, naturalmente, segundo a esperança de Pedro, certo de assim conseguir realizar seus sonhos: ser o cocheiro de uma bela carruagem, não importa quem fosse a dona: Carlotinha ou Henriqueta.

Finalmente toda a intriga se desfaz e os dois pares amorosos se reconciliam. Azevedo, enfastiado, reconhece que é melhor voltar para a Europa, seu *habitat* natural, e Eduardo dá a liberdade ao moleque Pedro:

> Eduardo — *(...) O inocente é aquele que não tem imputação e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem, restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta da minha casa.* (A Pedro) — *Toma: é a tua carta de liberdade, ela será tua punição de hoje em diante, porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes.* (Pedro beija-lhe a mão.)
>
> (Ato V, Cena XVI.)

Em outras palavras, colocadas dessa forma, a liberdade e a responsabilidade que sempre a acompanha se converterão num castigo para alguém antes considerado inocente porque "não tinha imputação", e que se verá, de repente, despreparado, entregue à sua própria sorte num mundo que não tinha, evidentemente, condições de enfrentar.

Parece ser esta, também, a opinião de Amadeu Amaral, manifestada numa palestra sobre "A literatura da Escravidão", realizada em São Paulo em 13 de maio de 1918: "Passemos de lado pelas incongruências do dr. Eduardo que, parecendo reconhecer a culpa dos brancos, responsáveis pela ignorância e pelas inconsciências do negro que não sabia moralizar e dignificar, acaba expulsando a vítima e concedendo-lhe a liberdade como um castigo" [33].

A conclusão parecida chega, ainda, R. Magalhães Jr., ao discordar da crítica de Machado de Assis à peça, por este considerada "traço novo e lição profunda" [34]: a alforria de Pedro no final da comédia. Para R. Magalhães Jr., "Onde, porém, vê Machado de Assis 'traço novo e lição profunda', não podemos enxergar senão conclusão reacionária, justaposta a uma simples comédia de costumes (...) Eduardo dá a liberdade ao moleque como quem lhe dá um castigo" [35].

Além disso, a idéia de liberdade não acarreta, obrigatoriamente, o sentimento da necessidade de ter um trabalho honesto, pois ser livre não implica automaticamente só se encontrar esse tipo de trabalho. Livre, Pedro, sem habilitações definidas, poderia ou não encontrar trabalho honesto; mas, para sobreviver, aceitaria provavelmente o que lhe fosse oferecido.

O que José de Alencar não diz, porque para ele o problema era muito mais moral que social, é que trabalho livre é remunerado, coisa que mais facilmente ajudaria Pedro a "apreciar os nobres sentimentos que hoje não compreendes", porque o protegeria da tentação de ganhar por meios escusos a posição de cocheiro ou a própria sobrevivência.

Não ficam bem esclarecidos, também, quais seriam "os nobres sentimentos" que Pedro não tinha condições de compreender. Seriam os que levavam Eduardo "a exercer um dos mais belos direitos que tem o homem em nossa sociedade (...), o direito de dar a liberdade"? (Ato IV, Cena III.)

Fala bastante ambígua, que não deixa claro o pensamento da personagem (e do autor). Reconhecimento de que a sociedade estava errada e ele procurava reparar o erro? Ou reconhecimento de um direito que é seu e que ele se dava o luxo de exercer?

[33] Em seu *Letras floridas*. São Paulo, HUCITEC, 1976. p. 97-122.
[34] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crítica teatral*, p. 236.
[35] MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit. acima nota 21.

Conceito este que pressupõe um descompromisso, por parte de José de Alencar, com os princípios do liberalismo europeu já atuante na época entre os políticos e intelectuais e um esquecimento de que o homem, afinal, embora esteja acorrentado em toda parte "(...) nasceu livre (...) sua liberdade lhe pertence, ninguém, senão ele, pode dispor dela (...) e nenhum homem tem autoridade sobre seus semelhantes, e desde que a força não produz direito, ficam as convenções como base de toda autoridade legítima entre os homens" [36].

A intenção da peça não é, pois, a denúncia e o combate à escravidão, pelo menos no que ela representa no plano social, político e mesmo econômico.

O problema da escravidão certamente existe nela, mas é encarado do ponto de vista do senhor, não da problemática em si. Aliás, o próprio José de Alencar, em resposta a uma das críticas feitas por Joaquim Nabuco à peça, declarara: "O intuito de *O demônio familiar* o sr. Joaquim Nabuco nem por longe o suspeitou. O autor quis mostrar os inconvenientes da domesticidade escrava, a qual, por isso mesmo que é geral e hereditária, entrava mais em nossa intimidade, insinuava-se insensivelmente no próprio seio da família, cujos pensamentos surpreendia, a ponto de não haver para ela segredos" [37].

De fato, vemos Eduardo, uma bem formada criatura, preocupado em salvaguardar o lar dos perigos que podem atingi-lo, através de um convívio perigoso. Quando tem conhecimento da primeira intriga de Pedro, indispondo-o com Henriqueta, comenta com a irmã:

> Eduardo — *Já soube de tudo, uma malignidade de Pedro. É a conseqüência de abrigarmos em nosso seio esses répteis venenosos, quando menos esperamos nos mordem o coração. Mas, enfim, ainda se pode reparar. Escreveste a Henriqueta?*
> (Ato II, Cena VI.)

Assim, a idéia do afastamento do "réptil venenoso" já estaria em gestação, embora o fato só se concretize quando o comportamento do moleque atinge um limite intolerável para o sossego da família. Gradativamente vai sendo mostrado como a sua presença

[36] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. Rio de Janeiro, Ouro, cap. I e IV.
[37] Polêmica citada acima nota 16.

constante, íntima, dentro da casa é maléfica para alguns de seus habitantes.

Para Jorge, o caçula, por exemplo:

Pedro — *Ah! se Pedro soubesse ler* (sentando-se) *fazia como doutor sentado na poltrona... Por falar em havana...* (Ergue-se, vai à mesa e mete a mão na caixa de charutos.) *Com efeito! Sr. moço Eduardo está fumando muito! Uma caixa aberta ontem; neste jeito acabam-me os charutos.*

Jorge — *Ah! tu estás tirando os charutos do mano!*

Pedro — *Cala a boca, nhonhô Jorge! É para fumar quando formos passear lá na Glória, de tarde.*

Jorge — *Amanhã.*

Pedro — *Sim.*

Jorge — *Eu vou pedir à mamãe.*

(Ato I, Cena VIII.)

Ou como na cena em que Pedro manobra para que Carlotinha aceite a corte e o bilhete do jovem apaixonado Alfredo:.

Pedro — *Está bom, nhanhã; não precisa se zangar. Eu digo ao moço que nhanhã não gosta dele, que ele tem cara de frasquinho de cheiro...*

Carlotinha — *Dize o que tu quiseres, contanto que não me contes mais histórias.*

Pedro — *Mas agora como há de ser!... Ele me deu dez mil-réis.*

Carlotinha — *Para quê?*

Pedro — *Para entregar bilhete a nhanhã.* (Tira o bilhete do bolso.) *Bilhetinho cheiroso; papel todo bordado!*

Carlotinha — *Ah! se mano soubesse!*

Pedro — *Ele é amigo do sr. moço Eduardo.*

Carlotinha — *Nunca vem aqui!*

Pedro — *Oh! se vem; ainda ontem; por sinal que me perguntou se já tinha entregado.*

Carlotinha — *E tu que respondeste?*

Pedro — *Que nhanhã não queria receber.*

Carlotinha — *E por que não restituíste a carta?*

Pedro — *Porque a carta veio com dez mil-réis... e eu gastei o dinheiro, nhanhã.*

Carlotinha — *Ah! Pedro, sabes em que te meteste?*

Pedro — *Mas que tem que nhanhã receba! É um moço mesmo na ordem!*

Carlotinha — *Não!... não devo!* (Chega-se à estante e escolhe um livro.)

Pedro — *Nhanhã não há de ser freira!...* (Mete a carta no bolso sem que ela perceba.) *Entregue ela está!*

Carlotinha — *Que dizes?*

Pedro — *Nada, nhanhã! Que v. mcê. é uma moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabido.*

(Ato I, Cena VI.)

O comportamento de Pedro demonstra, realmente, o grau de intimidade que ele gozava no seio da família, a ponto de se sentir capaz de insinuar condutas em desacordo com a moral da época. Ele domina Jorge, decide o que se deve fazer como se ambos fossem da mesma condição social; quanto à Carlotinha, usando de outra tática, também procura e mesmo consegue levá-la a agir de acordo com os seus interesses.

O próprio Eduardo não escapa de suas manobras. Pedro, ao ser interpelado sobre o seu procedimento, entregando os versos às pessoas erradas, não nega e se justifica com uma aguda observação do cotidiano:

Pedro — *Sinhá Henriqueta é pobre; pai anda muito por baixo, senhor casando com ela não arranja nada! Moça gasta muito! todo dia vestido novo, camarote no teatro para ver aquela mulher que morre cantando, carro de aluguel na porta, vai passear na rua do Ouvidor, quer comprar tudo o que vê.*

Eduardo — *Ora, não sabia que tinha um moralista desta força em casa!*

Pedro — *Depois modista, costureira, homem da loja, cabeleireiro, cambista, cozinheiro, ourives, tudo mandando conta e senhor vexado: "Diz que não estou em casa", como faz aquele que mora defronte.*

Eduardo — *Então foi para que eu não casasse pobre que fizeste tudo isto? Que inventaste o recado que me deste em nome de Henriqueta?*

Pedro — *Pedro tinha arranjado casamento bom; viúva rica, 200 contos, quatro carros, duas parelhas, sala com tapete. Mas senhor estava enfeitiçado por Sinhá Henriqueta e não queria saber de nada. Precisou trocar, Pedro trocou.*

(Ato II, Cena IV.)

Quando Alfredo, o apaixonado de Carlotinha, vem saber se Pedro entregou a carta à moça, ele diz que sim e Alfredo pergunta:

> Alfredo — *A resposta?*
> Pedro — *Logo; é preciso tempo. V. mcê. cuida que moça escreve a vapor! Pois não; primeiro passa o dia inteiro a ler a carta, depois outro dia a olhar assim para o ar com a mão no queixo, depois tem dor de cabeça para dormir acordada; por fim vai escrever e rasga um caderno de papel.*
> (Ato I, Cena X.)

Mas, para Carlotinha ele depois confessa:

> Pedro — *Pedro fez história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo tudo fica direito.*
> Carlotinha — *Que vais tu fazer? Melhor que estejas sossegado.*
> Pedro — *Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nhanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa e que tem um homem chamado sr. Fígaro, que canta assim:*
> *Tra — la — lá .....*
> *Sono um barbieri di qualitá*
> *Fare la barba per caritá.*
> (Ato II, Cena V.)

Enfim, toda a trama armada por Pedro, fazendo e desfazendo intrigas, jogando uns contra os outros, e que constitui o entrecho da comédia, demonstra realmente a esperteza do moleque e o seu conhecimento das fraquezas humanas. Qualidades que o credenciam, com justeza, a ocupar o seu lugar na galeria de tipos do mesmo gênero que nos vêm do passado, pois Pedro se insere na linha de personagens criadas pelos autores da antigüidade clássica (Menandro, Plauto, Terêncio), evoluindo para a Commedia Dell'Arte (os Arlequins, os Brighelas), Molière (Scapin), Beaumarchais (Fígaro) e deste para Rossini.

Araripe Júnior já notara a filiação do moleque a essa linha de personagens ao dizer que Pedro "não faz mais do que fizeram os Scapins de todas as épocas. Molière encarnou um vício que se acha em todas as sociedades, quer com escravos, quer sem eles; as suas comédias estão cheias de cenas semelhantes, sem que isto as arregimente no arraial dos inimigos da condenada instituição.

O moleque é um farsola, é um garoto incorrigível, e profere coisas assim (. . .)" [38].

Mais ou menos assim, também o considerara Machado de Assis: "*O demônio familiar* da comédia, o moleque Pedro, é o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas" [39].

Dramaticamente, pois, é nesta qualidade que Pedro arma suas intrigas e embrulhadas, não na de escravo, considerado irresponsável porque "não tem imputação". E o seu comportamento, agindo dessa forma em seu próprio benefício, decorre antes da sua imaturidade do que da sua condição social, embora a sociedade em que vive e age tenha uma característica que a aproxima, em parte, daquela da antigüidade clássica: é escravocrata. Circunstância que justifica ou explica a atitude de Eduardo: um mau criado, despede-se; um mau escravo, dá-se-lhe a liberdade, já que à formação moral do seu dono repugna o castigo violento, o tronco, a chibata.

Mais ou menos esta é também a maneira de Machado de Assis interpretar o comportamento de Pedro: "Com efeito, não se trata de dar um pequeno móvel a uma série de ações reprovadas; os motivos do procedimento de Pedro são realmente poderosos, se atendermos que a posição sonhada pelo moleque está de perfeito acordo com o círculo limitado das suas aspirações e da sua condição de escravo; acrescente-se a isto a ignorância, a ausência de nenhum sentimento do dever, e tem-se a razão da indulgência com que recebemos as intrigas do Fígaro fluminense" [40].

Aliás, o próprio Pedro se confessava um discípulo de Fígaro:

> Pedro — *Pedro tem manha muita; mais que o senhor Fígaro (. . .) Nhanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso?* (Cantando) *La calunia! (. . .)*
> (Ato II, Cena V.)

O comportamento de Pedro, pois, marcado pela imaturidade, pela ignorância, não se caracteriza, entretanto, como aleatório. Pelo contrário, o moleque tem um propósito definido, como vimos. E isso, parece-nos, o deixa mal colocado dentro da classificação de "demônio familiar" em que o inclui Eduardo:

---

[38] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. Op. cit. acima nota 23, p. 175.
[39] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Op. cit. acima nota 34, p. 233.
[40] Id., ibid.

Eduardo — *Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependiam o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente essa crença; temos no lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não compartilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos dos nossos irmãos e uma parte das afeições da família!' Mas vem um dia, como hoje, em que ele, na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica, e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Esse demônio familiar, que todos reconhecemos, ei-lo.*

(Ato IV, Cena XVII.)

Esse tipo de "demônio familiar" em que os antigos acreditavam (o gênio do lar, o espírito protetor que acompanhava a vida de cada membro da família, do nascimento à morte), alterando as suas características com o advento do cristianismo (incorporou as do diabo, a quem foi associado) é que, na verdade, agiria aleatoriamente, sem propósito definido, baralhando as coisas para arreliar as pessoas, num comportamento realmente "demoníaco". Incluir Pedro nessa categoria, dramaticamente, fornece a Eduardo razões para explicar o procedimento do moleque, mas contradiz a realidade dos fatos na comédia. Pois Pedro sabe o que quer, embora seus desejos sejam pueris, e, para realizá-los, age de caso pensado, refletido, ainda que planifique mal, devido à sua inexperiência e pouca idade. Que não o impedem, entretanto, escravo e analfabeto, de enganar a todos na peça.

Fato que Décio de Almeida Prado justifica, classificando de "um tanto ilusória a facilidade com que todos se deixam enganar, na medida em que nós, espectadores privilegiados, conhecemos toda a realidade, seguimos os passos de todas as personagens, enquanto estas, imersas nos acontecimentos, só conhecem da realidade aquela porção que lhes diz respeito. Nesse contraste entre a nossa onisciência e a cegueira dos protagonistas não estará a raiz deste tipo de comicidade, tão velha quanto o próprio teatro?" [41]

Em *Mãe* temos novamente uma personagem negra focalizada na sua condição de escrava. O que, desta vez, pode parecer que vai pesar seriamente no desenrolar dos acontecimentos.

José de Alencar dedicou a peça à mãe, dizendo, entre outras coisas, que ela acharia no livro uma história simples: "É um

[41] PRADO, Décio de Almeida. Separata citada acima nota 27, p. 31.

coração como o teu. A diferença está em que a Providência o colocou no mais baixo que era possível na escala social para que o amor estreme e a abnegação sublime o elevassem tão alto que ante ele se curvassem a virtude e a inteligência; isto é, quanto se apura de melhor na lia humana. A outra que não a ti causaria reparo que eu fosse procurar a maternidade entre a ignorância e a rudeza do cativeiro, podendo encontrá-la nas salas trajando sedas. Mas sentes que se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, mãe é sempre mãe" [42].

A peça foi representada no Ginásio Dramático em março de 1860. E a dedicatória contém, a nosso ver, a chave para um melhor entendimento das intenções do autor.

Partindo-se da premissa contida no enfoque idealístico e romântico da condição de "mãe" [43], vê-se que o autor foi colocar a sua heroína "no mais baixo que era possível na escala social" exatamente para que exemplificasse e defendesse com brilho e realce a sua tese: "Rainha ou escrava, mãe é sempre mãe". A condição de escrava, pois, uma situação limite, é essencial à peça, mas não pelas implicações de ordem moral ou mesmo jurídica que representaria para alguém preocupado com o problema social da escravidão, e sim pela facilidade operacional que ela possibilitaria. Pois dela decorrem os lances dramáticos e o aspecto comovente do sacrifício de Joana.

Mas não deixa de ser interessante, como notou Joaquim Nabuco, que José de Alencar tenha "procurado entre as porções inferiores de nossa espécie que a escravidão tem aviltado, para resumir o sentimento da maternidade. (...) Não era nessa raça infeliz que o sr. José de Alencar devia ter procurado o ideal de mãe; entre os animais ser-lhe-ia fácil descobrir casos de heroísmo muito mais tocantes do que essa escrava que se faz, sem sacrifício, vender pelo filho" [44].

Já Machado de Assis se indagava "não é bem acabado este tipo de mãe, que sacrifica as carícias que poderia receber de seu

[42] MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit. acima nota 21, p. 291.

[43] Há um estereótipo de mãe, originado talvez de comportamentos primitivos, quando o instinto se sobrepunha às pressões exteriores. Modernamente sabemos o quanto as condições psíquicas, sociais, econômicas podem influir no comportamento materno; há sempre notícias de mães que abandonam os filhos, exploram-nos ou os tratam com desumanidade.

[44] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. Op. cit. acima nota 16, p. 111-2.

filho a um escrúpulo de que a sua individualidade o fizesse corar?" [45]

A história da peça é bastante simples. Um funcionário público, Gomes, em extrema dificuldade financeira, mora com a filha, Elisa, no andar térreo de uma casa cujo pavimento superior é ocupado por um rapaz, Jorge, que vive em companhia de uma escrava, Joana, que o criou e o ama como a um filho. Amor que Jorge retribui. Ele está enamorado de Elisa, e Joana, que aprova este amor, vai sempre à casa da moça, ajudando-a em seus afazeres domésticos.

As dificuldades financeiras de Gomes se agravam quando um tal Peixoto vem procurá-lo por causa de uma letra, cujo saque e endosso ele diz serem falsos. Isto deixa Gomes em péssima situação, pois, sem poder provar o contrário, terá de pagar novamente a dívida, indo para a cadeia, se não o fizer. Desesperado, ele não vê outra saída senão o suicídio, o que a filha pressente e evita. Também desesperada, ela resolve procurar Jorge, a quem ama, para ver se ele pode ajudar o pai. Nesse ínterim, um Dr. Lima, recém-chegado da Europa, viera visitar o rapaz, que não está em casa, e mantém uma longa conversa com Joana. Fica-se então sabendo que ela era mãe de Jorge, e, com suas economias, ajudara a sua educação (o jovem estudava medicina), oficialmente custeada pelo Dr. Lima. Este quer que Joana conte a verdade ao filho, mas ela lhe implora que não a force a isso, que se sente muito bem como está, que não deseja outra vida. Lima, contrariado, não insiste. Mas se aborrece por saber que Jorge, num momento de aperto, fizera uma hipoteca sobre Joana e sua contrariedade só não é maior por ter ciência, também, de que o moço pretende alforriar a escrava. O que realmente acontece, mas Joana recusa a liberdade, temendo ser obrigada a se afastar da casa, por causa disso.

Elisa surge à procura de Jorge e acaba lhe contando seus problemas. Ele não tem recursos para ajudá-la, mas apelará para o Dr. Lima que, por sua vez, pede um prazo de 24 horas para conseguir o dinheiro, pois suas coisas estão retidas na Alfândega. Peixoto, porém, não transige quanto ao prazo, e a solução vem da própria Joana: Jorge poderia fazer nova hipoteca sobre ela até que o Dr. Lima trouxesse dinheiro. Jorge reluta em aceitar a idéia, mas acaba concordando, já que não havia outro jeito. Peixoto está interessado em ficar mesmo com Joana e tenta

[45] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Op. cit. acima nota 34, p. 165.

embaraçar o negócio com Jorge, sem resultado, porém. Fica então combinado que Joana irá para a casa de Peixoto com a roupa do corpo, esperando estar de volta no dia seguinte. E Jorge lhe garante que isso acontecerá. Depois ele entrega a Gomes a quitação da sua dívida e corta seus agradecimentos, dizendo que era natural que agisse assim, uma vez que pretendia casar-se com Elisa.

No dia seguinte, Joana, escapando da casa de Peixoto, vem arrumar a casa do filho. Chega o Dr. Lima com o dinheiro e toma conhecimento da transação. Indignado, não mais se contém e diz a Jorge, quando Peixoto aparece atrás da escrava:

> Lima — *Desgraçado! Tu vendeste tua mãe!* (Joana foge.)

Momento culminante da peça, que arrancou de Machado de Assis emocionadas palavras: "Eu conheço poucas frases de igual efeito. Sente-se uma contração nervosa ao ouvir aquela revelação inesperada. O lance é calculado com maestria e revela pleno conhecimento da arte do autor" [46].

Jorge paga Peixoto, atirando-lhe o dinheiro, e conta ao Dr. Lima que fora a própria Joana quem tratara do negócio, depois de ter rasgado a sua carta de liberdade.

> Lima — *Amor de mãe!...*
>
> Jorge — *Ah! Meu pai... meu pai. Como deves sofrer neste momento!*
>
> Lima — *Ele não teve tempo de declarar... a morte foi repentina.*
>
> Jorge — *E ter vivido vinte anos com ela, recebendo todos os dias, a todo o instante as efusões desse amor sublime!... E não adivinhar! Não pressentir!... Perdão, minha mãe!... Onde está ela?* (Sai.)
>
> (Ato IV, Cena XI.)

Não deixa de parecer estranho que Jorge ainda tenha palavras de comiseração por um pai responsável, em última instância, por tudo o que estava acontecendo.

Logo em seguida, Peixoto é desmascarado por um oficial de justiça, Vicente, que na véspera estivera em casa de Jorge conversando com Joana, a quem conhecia desde criança. Era Peixoto

[46] Id., ibid., loco cit.

o próprio falsificador das letras, entre as quais a de Gomes, havendo um mandato de prisão contra ele.

Joana não é encontrada em parte alguma. Jorge está ansioso por abraçá-la como mãe. E Gomes discretamente começa a deixar claro que:

Gomes — *Penaliza-me bastante, creia.*
Jorge — *Como, sr. Gomes?*
Gomes — *Sinto muito, porém... O senhor compreende, a minha posição... As considerações sociais...*
Jorge — *Acabe, senhor.*
Gomes — *Este casamento não é mais possível.*

Indignado, Jorge responde-lhe:

Jorge — *Tem razão, sr. Gomes. O senhor me julga indigno de pertencer à sua família porque eu sou filho daquela que se vendeu para salvar essa mesma honra em nome da qual me repele!*

Outra frase que encanta Machado de Assis, levando-o a comentar que "ao reconhecer sua mãe, Jorge não a repudia; aceita-a em face da sociedade, com esse orgulho sublime que só a natureza estabelece e que faz do sangue um título" [47].

Nesse momento Elisa, de fora, chama Jorge, aflita. Ele sai da sala, entrando numa alcova. Mas é tarde. Joana está morrendo; bebera o veneno que Gomes pretendera tomar, que a filha lhe tirara das mãos e que ela guardara para jogar fora. Jorge lhe suplica, quando a vê desenganada pelo Dr. Lima, que o perdoe, que o chame de filho. Joana resiste e pede a Elisa que faça Jorge feliz. E continuando a resistir às súplicas de Jorge para que o chame de filho, faz um último pedido:

Joana — *É um atrevimento! Mas eu queria antes de morrer... beijar a sua testa, nhonhô!*
Jorge — *Mãe!...*
Joana — *Ah! Joana morre feliz!*
Jorge — *Abandonando seu filho.*
Joana — *Nhonhô! Ele se enganou!... Eu não... Eu não sou tua mãe... meu filho.* (Morre.)
Jorge (de joelhos) — *Minha mãe!...*

[47] Id., ibid., p. 110.

Elisa — *E minha, Jorge!*
Gomes — *Ela abençoa tão santa união!*
Lima — *E me perdoe o mal que lhe fiz!*
(Cena Final.)

A posição de José de Alencar mudou, inegavelmente, nesta peça. Um escravo pode ser um modelo de virtudes, ser capaz de todos os sacrifícios pelo bem-estar de seus senhores. Joana não é boa apenas para com o filho; é alegre, prestativa, trabalhadeira, consciente de suas obrigações. Sua conduta foi sempre exemplar, e, se teve um filho fora do casamento, isso se devera a circunstâncias alheias à sua vontade (afinal, era uma escrava e devia obediência a seu senhor). Aliás, isso não fica nada claro na peça. Não se compreende por que o Soares, pai de Jorge, depois de ter comprado Joana por dois contos de réis, sabendo-a grávida de um filho seu, reconhecendo-o quando nasceu, não deu logo liberdade à mãe. Não convence a explicação de que ele morrera poucos dias depois de ter batizado o filho numa solenidade a que a mãe não comparecera, além de continuar desconhecida de todos (Ato II, Cena III). Se ele queria tanto bem a Joana, como ela o diz, se fora capaz de gastar o que possuía para comprá-la, seria de se presumir que o seu primeiro gesto fosse o de libertá-la.

Na verdade, devia tratar-se de um homem bastante mesquinho, cuja conduta, mesmo na época, provocaria reparos. Como os de Joaquim Nabuco, na sua crítica à peça, incluindo-o entre "as personagens que me revoltam bastante por sua linguagem, por seus atos, pela ausência completa de senso moral" [48].

Enfim, ele nada fizera em benefício de Joana que, sozinha, criara o filho como pudera, sempre com medo de que a verdade fosse descoberta, consciente de que a condição de filho de escrava, mesmo para um homem livre, era motivo suficiente para ele ser afastado do convívio social dos brancos. A primeira reação de Gomes, ao saber da verdade, é bastante significativa.

Como personagem, Joana é bastante idealizada, constituindo um modelo de virtudes e dedicação que poucas mães brancas igualariam. E perfeitamente acomodada com a sua situação de escrava. Nunca daria trabalho a seus senhores. Não pensa, não age, senão em função do filho, apegada a ele numa dedicação tão cega que obscurece qualquer veleidade natural de proceder em

[48] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. Op. cit. acima nota 16, p. 176.

benefício próprio. Quando sabe que Jorge precisa de 500 mil-réis para dar a Gomes, ela prontamente oferece:

Joana — *(...) Não é de 500 mil-réis que precisa?*
Jorge — *Onde irei achá-los?*
Joana — *Mas... a sua mulata, assim mesmo velha, ainda vale mais do que isso.*
Jorge — *Que queres dizer, Joana?*
Joana — *Nhonhô não me deu este papel? Não careço dele!*
Jorge — *A tua carta! Estás louca!*
Joana — *Pois eu não aceito. Veja...*
Jorge — *Que vais fazer?*
Joana — *Nhonhô não há de me obrigar... não sou forra! Não quero ser!... Não quero... Sou escrava de meu senhor!... E ele não há de padecer necessidade! Tinha que ver uma mulher em casa sem fazer nada, sem prestar para coisa alguma. E meu nhonhô triste e agoniado.*
(Ato III, Cena III.)

Realmente ela recusa a liberdade e rasga a carta de alforria. O único horizonte da vida de Joana é, pois, o filho. E, concentrada inteiramente nele, ela constitui um modelo estático do que o autor considerou que devesse ser uma mãe, configurada numa personagem dramática que não evolui, permanece sempre a mesma, da primeira à última cena, e cujo caráter determina a ação; isto é, ela age em função do seu caráter extremado e não propriamente por causa da sua condição de escrava. Pois esta condição, pelo contrário, gerou muitas vezes a revolta, os atos de hostilidade e vingança da massa reprimida. Assim, os fatos são engendrados para enquadrarem o modelo previamente estabelecido, cuja ação vai comprovar a tese do autor: "Mãe é sempre mãe".

Em outras palavras, o autor primeiro criou a personagem, depois arquitetou os fatos mais pungentes para justificar a tese que levantara sobre ela.

Ou, nas palavras de Araripe Júnior, "o que resulta daí, afinal, é que a idéia abolicionista torna-se, apesar seu, um pretexto para contrastes e situações que dessem maior relevo à apologia desse sentimento heróico chamado sentimento materno, que tumultuava-lhe na alma de poeta, pedindo uma forma eloqüente" [49]. Opinião com a qual concordamos em parte, pois a idéia abolicionista, que poderia ser implícita, na verdade não existe na peça, que é antes um hino de louvor ao espírito de sacrifício de uma *Mãe*, realçado por sua mísera condição social, cuja estrutura, porém, não é questionada.

[49] Apud id., op. cit. acima nota 23, p. 111.

Assim, como em *O demônio familiar*, a personagem central é importante pelo que faz, não por causa de sua condição social. Imaginaríamos mesmo uma Joana livre, com um passado vergonhoso do qual não seria propriamente culpada, redimida pelo amor ao filho, ser também capaz do supremo sacrifício. A condição de escrava, na peça, apenas aprofundou a dramaticidade de uma situação que poderia existir em qualquer contexto. E acreditamos ter sido a intenção de José de Alencar criar o *background* escravagista da peça mais como uma "característica da vida brasileira" do que como pretexto para polemizar uma questão que em nenhum momento do texto é realmente levantada: a do cativeiro.

E nem podia deixar de ser de outra forma.

Diz ainda Joaquim Nabuco, criticando a peça, que José de Alencar "não concluiu contra a escravidão nesse drama. Ele não podia faltar, como o mostrou por seus votos na Câmara, à fé profunda nos destinos dessa instituição" [50]. Pois José de Alencar não era um abolicionista. A sua posição quanto ao problema do cativeiro era bem conhecida. Se a escravidão era um mal, pior seria a sua extinção súbita, pelos inconvenientes que causaria à estrutura econômica do país; nem beneficiaria também aos escravos, constituindo, antes, um problema para eles. Ponto de vista que dez anos após ter escrito *O demônio familiar* defendia perante D. Pedro II e razão pela qual R. Magalhães Júnior considera que "o desfecho da comédia, longe de ser um grito de revolta contra a escravidão, como quer Artur Mota em seu *José de Alencar*, não constitui senão uma antecipação daquela atitude conformista, ou melhor, reacionária, do homem público ligado ao Partido Conservador" [51]. Que transpareceria até na finalidade, implícita, do decreto n.º 1695, de 15-9-1869, de sua iniciativa, que proibia a venda de escravos sob pregão e em exposição pública. A conseqüência foi se continuar fazendo às escondidas o que antes era feito publicamente.

Mas José de Alencar não se via sob esse prisma.

[50] Apud id., op. cit. acima nota 16.
[51] MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit. acima nota 21, loco cit.

Ao contrário, respondendo às críticas de Joaquim Nabuco, declarava que: "Entre as aspirações que no parlamento e na imprensa começavam, ainda raras, a manifestar-se para eliminação desse resto de barbárie, a história registrará o tentame de um escritor que, a exemplo de Aristófanes, de Plauto, de Molière, aplicou-se, quanto lhe permitiam seus modestos recursos, a patentear com o prestígio da cena os perigos e horrores dessa chaga social" [52].

Ele reivindica, assim, uma prioridade na apresentação cênica do problema, a nosso ver pouco justa, uma vez que a alforria de Pedro decorria da necessidade de seu dono afastar do lar uma pessoa incômoda, e, no caso de Joana, a ênfase é sobre a sua capacidade de sacrificar-se para que nada atingisse o filho, comportamento que independe da condição social do indivíduo.

Poder-se-ia acrescentar, ainda, que a sua morte não alteraria o fato de que ela tinha sido escrava, era mulata e que o filho, mesmo reconhecido pelo pai, não se livraria muito facilmente dos "inconvenientes" da ascendência materna. Dificilmente ficariam encobertos, pois, se Jorge, Dr. Lima, Gomes e Elisa tinham interesse em se manterem calados, Peixoto, o agiota, que estava presente no momento em que o Dr. Lima dissera a Jorge que ele vendera a mãe (Ato IV, Cena XI), não. Podia perfeitamente contar o que ouvira quando saísse da cadeia. E o sacrifício da pobre Joana teria resultado inútil.

Com tudo isso, porém, não se pode negar que Pedro e Joana são, realmente, as primeiras personagens negras de grande categoria da dramaturgia nacional.

3.4 Agrário de Meneses (1834/1863)

Agrário de Meneses, natural da Bahia, advogado, jornalista, poeta, deputado provincial, foi um homem que amava tanto o teatro que se pode dizer que viveu e morreu dentro dele. Administrava o Teatro São João, da Bahia, quando morreu de repente, de apoplexia, antes de completar 30 anos. Sua pequena obra teatral é composta dos dramas: *Matilde*, *Calabar*, *Os miseráveis*, *Bartholomeu de Gusmão*, *O dia da independência*; e das comédias: *Os contribuintes*, *O príncipe do Brasil*, *Uma festa no Bonfim*.

[52] Apud COUTINHO, Afrânio, dir. Op. cit. acima nota 16, p. 120.

Não há registro de que *Calabar*, escrita em 1857 ou 1858, tenha sido encenada. Destinava-se a um concurso promovido pelo Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. A apuração demorou tanto que Agrário de Meneses desistiu de esperar o resultado. Justificou-se, depois, dizendo que em virtude do seu grande apego ao Conservatório Dramático da Bahia, do qual era membro fundador, achara preferível submeter a peça à sua apreciação e depois publicá-la. O que realmente foi feito, tendo sido o drama impresso na Tipografia e Livraria de E. Pedrosa, Bahia, 1858 [53].

A peça fora escrita em versos por duas razões, segundo o autor: 1.ª) a métrica não prejudica o pensamento, antes desenvolve-o, desde que o poeta não se escravize à forma; 2.ª) sendo uma peça destinada a um concurso promovido pelo Conservatório Dramático, deveria ser feita da maneira mais difícil [54]. E a escolha do tema se devia, segundo a mesma fonte, ao fato de que "quanto mais remota a cronologia, mais curiosa". Então deparei com a figura de Calabar e cri-a veramente dramática. (...) Calabar, em última análise, havia sido um trânsfuga famoso. O porquê dão-nos alguns; omitem-nos outros. Foi, se quiserem, porque devia à justiça, conforme diz o primeiro citado historiador (Pe. Rafael de Jesus), no seu *Castrioto Lusitano*. Isso, porém, não podia corresponder aos fins dramáticos, foi o que também aprouve-me interpretar sob as regras da hermenêutica poética. Então disse eu: "Calabar não bandeou-se por dever à Justiça, mas por um requinte de vingança contra a pessoa de um rival. Tais foram as disposições primeiras de Byron, quando projetou escrever o seu *Marino Faliero*" [55].

E, sob esse enfoque, Agrário de Meneses procurou trabalhar o seu tema.

Ao contrário da maioria das peças analisadas, a história de Calabar não é nada simples.

A primeira cena mostra dois soldados conversando em casa de Calabar sobre a morte e a glória. E comentam também que Calabar tomara sob sua proteção a jovem Argentina, encontrada vagando desesperada num campo de batalha, à procura do corpo do pai, o chefe indígena Jaguarari (personagem realmente histó-

[53] MENESES, Agrário de. *Calabar*. Bahia, Tipografia e Livraria E. Pedrosa, 1858.
[54] Carta dirigida ao secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, impressa junto com o drama.
[55] Ibid.

rica), desaparecido na luta. Com o tempo, Calabar se apaixonara pela moça e não sabe ainda que terá de disputar seu amor com um jovem guerreiro, Faro, na realidade o preferido por Argentina. Os dois, aliás, querem comunicar o fato a Calabar e pedir que abençoe a sua união. Caso não o faça, eles fugirão, desobrigados de outros compromissos.

Calabar, um homem já maduro, chega e fica a par do que estava acontecendo. Choca-se terrivelmente mas apenas comenta que os dois devem esperar que a guerra acabe. Diz que sabe que parece franco e rude, mas:

(amargamente)

O duro Calabar, talvez sentindo
Muito mais do que vós, nunca dos lábios
Deixou cair de amor uma só palavra:
E é que não amasse?! desgraçado!...

(arrebatadamente)

Desconheceis o afeto do mulato?
Negais-lhe coração? Negais-lhe alma?!
Tudo o que tendes, branco, também tenho!
A alma, às vezes, melhor do que é a vossa,
Coração que se esmalta de virtudes,
São igualmente dotes que nos cabem!

(Ato I, Cena IV.)

Depois, sozinho com Argentina, confessa seu amor:

E eu nunca lhe disse que a adorava!
Nunca, Argentina. Os lábios do mulato
Temeram descerrar-se! (...)

(Ato I, Cena V.)

Por isso é que ele se dedicara inteiramente à guerra. Essa confissão deixa Argentina terrivelmente confusa; é grata a Calabar, não quer magoá-lo, mas não pode corresponder-lhe o afeto, já que ama outro. Calabar percebe algo, está inquieto:

Será que me desprezas, Argentina?!
Será que sejas de outro?! Oh! desvario!

(consigo mesmo)

Amei-a como um pai!... Foi um engano:
Era outro o amor que lhe consagrava!

Ante ela emudeci... fatal silêncio!...
É tarde agora!...

(com força)

Ou sempre havia de sê-lo?!
Astro horrendo luziu sobre o meu berço;
E negro, como era, me imprimira
A sua cor!... Assim nasce o mulato!...

(arrebatadamente)

E tu, mulher, me julgas pelo rosto,
Ou pelo que por ti hei praticado?!
Decide-te!...

(Ato I, Cena V.)

Argentina tenta fugir à resposta, mas Calabar insiste e ante a sua atitude enfurece-se, ameaçando matar Faro. Assustada, Argentina pede tempo para refletir. Na realidade decidiu-se. Partirá com Faro. Sai de cena.

Entra, em seguida, um enviado dos holandeses propondo a Calabar passar-se para o campo inimigo, a troco de honrarias, dinheiro, etc. Calabar recusa. A batalha vai recomeçar. Ele se retira de cena mas logo volta com uma carta em que Argentina lhe comunica que partiu e pede perdão.

Desesperado, trêmulo e quase sem forças, Calabar ordena aos dois soldados que saiam em busca dos fugitivos. Eles se recusam e dizem que está na hora do combate. Gritam:

— *Morra o flamengo!*
— *Viva o lusitano!*

Calabar começa a reagir, recuperando-se da fraqueza em que caíra:

(com força)

— *O lusitano!... Tredo, vil, covarde!*
Caia sobre ele o raio da vingança.

(brandindo a espada)

Vede outra vez a força do meu braço!...
Reviveu, aumentou!... Renhida e fera
Vai ser a luta agora!... Tremam todos!
Holanda e Portugal, senhores ambos,
Ambos tiranos, roubam-nos a pátria!...
Escravo aqui, ali, deste ou daquele,

Que importa?... A escravidão é sempre a morte!
Segui-me, amigos, vamos combatê-los!

1.º soldado

O luso ou o holandês?...

Calabar parece confuso, o que leva os soldados a imaginar se ele estaria pensando em traição:

Calabar (dolorosamente)

..... *Dize, Argentina!*
Dize tu, se outra vez me perguntarem!...

1.º soldado

Tresvariais, Senhor?... Que sonho horrível
Vos tolda a mente?... Calabar perjuro?!...
.....

Calabar

..... *A pátria?! oh! nunca, nunca!*
Por ela, amigos, vamos ao combate!

(com intenção)

Por ela, só por ela!...

Na verdade, ele está respondendo ao seu próprio apelo, quando, imaginariamente, falara com Argentina. É por ela, Argentina, que irá ao combate.

Na fuga, Argentina e Faro são surpreendidos pelo oficial holandês que tentara aliciar Calabar. Há uma pequena luta, Faro leva um tiro, cai. Argentina é capturada e conduzida ao quartel-general inimigo onde procuram arrancar-lhe informações. Ela, embora se queixando amargamente do destino, da morte de Faro, se nega:

— Eu fora dele indigna, se aceitasse
Essa permuta ignóbil que propondes!...
.....
Sou brasileira, deverei ser livre!
Prefiro, sempre, a morte ao cativeiro!...
(Ato II, Cena IV.)

Nesses versos conjugam-se as idéias de liberdade da pátria e a liberdade individual. Mas para Argentina a conseqüência é a sua condenação à morte. Levam-na, em seguida.

Surge, então, Calabar, embuçado, pedindo para falar com Scopp, o comandante holandês do campo. Perguntam-lhe o nome:

Quereis saber meu nome?

(mudando de tom)

Sobre a terra,
Com caracteres de sangue está escrito!...
(...) É o mulato!!...
É o mulato, sim, hórrido e triste,
Indômito e feroz, como a procela
Que solevanta as ondas do oceano!!...
(Ato II, Cena V.)

O desespero o induzira a passar-se para o inimigo e às perguntas do general holandês responde que razões secretas o levavam a tal procedimento. Para que acreditem na sinceridade de seus propósitos pede que lhe troquem a espada, portuguesa, por uma holandesa, que lhe é entregue pelo oficial que aprisionara Argentina. Com ela terá de cumprir a sua primeira tarefa: executar uma prisioneira cuja identidade ignora.

Tão grande é o sentimento de ódio e desencanto que domina Calabar, que não lhe importa um papel tão indigno, principalmente aos seus brios de valoroso militar.

No Ato III, vemos reaparecer Jaguarari, pai de Argentina, que apenas tinha desaparecido em combate e agora era prisioneiro dos portugueses, sob palavra, por ter matado um soldado que anteriormente tentara violentar a moça. Está no interior da fortaleza do Rio Grande, cuja guarda e guarnição, mesmo à véspera de um combate, estão relaxadas.

Calabar penetra na fortaleza sorrateiramente, encontra Jaguarari e tenta indispô-lo contra os portugueses, convidando-o a bandear-se também para o inimigo. Jaguarari recusa, embora ouvindo a voz da filha. Os holandeses, a um sinal de Calabar, invadem a fortaleza, prendem o Governador. Jaguarari finalmente abraça a filha, que lhe conta ter sido salva da morte no acampamento holandês por Calabar. Assim mesmo ele continua recusando procurar auxílio de sua tribo para lutar contra os portugueses, preferindo continuar como prisioneiro. Mas Argentina, com habilidade, enganando Calabar, faz com que o pai parta à procura de sua gente, para convencê-la a lutar pelos portugueses. E ela fica sozinha com Calabar. As coisas então se precipitam; ele exulta:

(Com prazer satânico)

— Estava escrito!... É minha... finalmente!...

(Ato III, Cena Final.)

No Ato IV vemos Matias de Albuquerque conversando com Faro (que afinal não morrera) sobre os maus momentos que os portugueses estão vivendo. O local é perto do acampamento lusitano. Surge Jaguarari contando as novidades sobre Calabar e oferecendo a ajuda de sua gente, apesar das injustiças que sofrera por parte dos lusitanos. Saem de cena. Entram Calabar e Argentina, esta com ar desvairado, dizendo coisas sem nexo. Calabar sai logo, deixando a moça sozinha. Aparece Faro, reconhece Argentina, espanta-se, quer abraçá-la; ela o repele, desnorteada, e acaba confessando que foi violentada por Calabar.

Faro horroriza-se. Calabar reaparece, é provocado pelo moço, reluta em aceitar a provocação, mas termina por não poder mais recusar-se ao duelo. Argentina presencia tudo como que alheada. Ouvem-se tiros. Combate-se perto dali. Calabar parece desorientado, quer retirar-se. Faro o impede e, por fim, os dois disparam as pistolas ao mesmo tempo. Faro cai morto. Chegam Jaguarari e os soldados portugueses, vitoriosos. Calabar é preso.

Na prisão (Ato V), Calabar espera a hora de ser executado. Num longo monólogo, faz uma espécie de retrospecto de sua vida, arrolando as injustiças que sofrera do destino e da sociedade, desde que nascera:

— Criei-me desta sorte... entre amarguras!
Mirando o rosto esquálido da fome,
Vendo o dedo cruel que me apontava
A cor que eu tinha, como recordando
A cor do meu destino... Que sentença!...

(ergue-se)

Não há lugar no mundo p'ra o mulato
Além do que lhe aponta o cativeiro?!...
Era grande a injustiça... revoltei-me!
Quis também ser partícipe dos gozos
No opíparo banquete da existência...
Cabeça e braço foram os instrumentos,
Que em toda a luta sempre me serviram;
Cabeça e braço deram-me a vitória!...
Caí, por fim... Porém o que é que importa?

(Ato V, Cena I.)

As dificuldades sofridas na triste infância, a perda da mãe, tinham estimulado o seu desejo de triunfar. E triunfara. Agora devia morrer no cadafalso, depois de ter sido, mais uma vez, espezinhado pelos poderosos e bem-nascidos.

— Homens, que me enxotastes atrevidos
Da lauta mesa, em que vos assentáveis!
Mulheres, que zombastes do mulato,
Porque ousou mostrar-vos a sua alma
Em êxtases de amor, sede malditos!

(Ato V, Cena I.)

Jaguarari vem para libertá-lo da prisão, procurando retribuir igual favor. Sem dizer que concorda, Calabar encaminha a conversa de jeito que possa contar ao velho a razão da loucura da filha. Horrorizado, Jaguarari quer matá-lo, mas nisso chega o padre confessor. Jaguarari sai. Calabar repele o consolo religioso. Seu último desejo seria rever Argentina. O padre retira-se e Argentina aparece, sempre oscilando entre a razão e a loucura, e de repente reconhece Calabar, que lhe está pedindo perdão. Ela recua, insistindo nas acusações contra ele. O que leva Calabar, desesperado, a dizer:

Ouves? A hora!!...
Chegou a hora e tu não me perdoas!...
É o castigo dos céus!...

(desorientado)

Oh! Padre, Oh! Padre!
Rejeitei teu perdão!... Estou punido!...
Quantas penas, meu Deus!!...

(Começa-se a enxergar um clarão através das grades do fundo.)

Soluçando, Calabar cai aos pés de Argentina pedindo novamente perdão. Estimulada pelo padre e por Jaguarari, ela finalmente o perdoa. Em seguida, o padre o absolve, em nome de Deus.

Na última cena da peça, vemos Calabar, pronto para seguir para o cadafalso, parar diante de Argentina:

(com entusiasmo)

Pátria, Pátria! conquista a liberdade!...

(levantando os olhos com expressão contrita)

Deus! Oh! Deus!... recebei-me em vossos braços!

Razões de poeta, não necessariamente apoiadas na realidade dos fatos, como reconhecera Agrário de Meneses, são responsáveis pelo desvendamento de uma face inusitada daquele que a história se acostumou a chamar de traidor.

Porém, malgrado talvez as intenções do autor, outros motivos surgem como também responsáveis pelo comportamento de Calabar dentro da peça: a cor e condição social. Ligados, por sua vez, à idéia da escravidão da pátria, subjugada e desamparada pela Metrópole distante.

O penúltimo verso da peça é bem significativo:

"Pátria! Pátria! conquista a liberdade!..."

Isto é, livre-se dos holandeses, mas dos portugueses também.

Como, ainda, são significativos os versos nos quais Calabar, na prisão, fazendo um retrospecto de sua vida, menciona:

A cor que eu tinha, como recordando
A cor do meu destino... Que sentença!...
Não há lugar no mundo p'ra o mulato
Além do que lhe aponta o cativeiro?!...
(Ato V, Cena I.)

Isto é, o reconhecimento, incluindo o protesto, de uma situação que na época (século XVII) ninguém, ou seja, os brancos, pensava em modificar, e contra a qual o autor, pela boca da sua personagem, visivelmente também se insurgia.

O Calabar da peça, pois, revela nítida consciência do verdadeiro sentido da luta em que estavam empenhados, uma vez que "Holanda e Portugal! senhores ambos; ambos tiranos, roubam-nos a pátria" (Ato I, Cena VIII), bem como da situação do mestiço dentro de uma sociedade escravocrata e colonial. Não era em benefício próprio que os brasileiros estavam lutando. Mesmo porque, "escravo aqui, ali, deste ou daquele... a escravidão é sempre a morte" (Ato I, Cena VIII). Escravidão num sentido amplo: além de político, também social.

Diante disso, por mais secretas que o autor fizesse parecer que eram as razões de Calabar para não responder à pergunta do general holandês, quando se passa para o campo inimigo não é difícil inferir-se a existência de uma consciência política influenciando este comportamento.

Assim, ainda que o autor quisesse pintar o seu herói como um novo Otelo, corroído por sentimentos (paixão e ciúme) que o levarão à morte, embora não tenha do seu companheiro de infortúnios o mesmo senso de justiça e de cumprimento do dever, o fato é que todo o *background* amoroso não supera o político-social, descortinável através dos dados que a própria peça fornece; dados reais, que acabam se sobrepondo fortemente aos imaginários.

Não se pode deixar de lado a idéia de que a infância mísera, a cor, a condição de filho de escrava, sempre perseguindo Calabar, anulando o brilho das vitórias militares, interferindo na sua aceitação social, ter-se-iam corporificado diante da rejeição de seu amor por Argentina, contribuindo para solidificar uma consciência política norteadora do seu comportamento futuro, e que transparece em inúmeros versos da peça.

Esta mudança de enfoque possibilita encarar a peça sob um outro prisma, sob o qual muda também a natureza da personagem principal. Descontando os excessos com que o Romantismo sempre revestiu os atos de seus heróis, Calabar se nos apresenta agora com uma força e uma dimensão que o aproximam do herói trágico [56], embora o fato represente, ao mesmo tempo, uma contradição dentro de uma peça cuja forma e conteúdo são predominantemente românticos.

A esta força e dimensão se deve, talvez, a qualificação de tragédia que um dos membros do Conservatório Dramático da Bahia, Antônio Álvares da Silva, atribui à peça, quando da sua leitura para os outros membros da Casa, a pedido do autor: "O *Calabar* que acabaste de ouvir (...) é a segunda tragédia do gênero histórico que possui o nosso repertório", sendo a primeira, naturalmente, *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães.

Já aqui caberia um reparo de ordem estilística, pois esta primeira peça é considerada como pertencente ao movimento romântico, que substituíra a tragédia clássica, cujas regras rejeitava, pelo drama, nova forma, na qual cabiam tanto os elementos trágicos quanto os cômicos ou grotescos. Programa que Gonçalves de Magalhães não seguiu à risca, conforme reconhece no prefácio de sua peça: "Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um brasileiro e a única de assunto nacional", para mais adiante observar que "Eu não sigo nem o rigor dos clássicos nem o desalinho dos segundos (os românticos)", situando-se, portanto, entre uma escola e outra. Fato que justificava, em parte, a designação de tragédia dada a *Antônio José*.

[56] O único, talvez, de toda a dramaturgia brasileira do século XIX.

De uma certa forma, o mesmo se pode dizer de *Calabar*, escrita quando o Romantismo já começava a ser superado como movimento estético. Aliás, o próprio Agrário de Meneses rejeitava aquilo que qualificava de "devaneios dos ultra-românticos" [57]. Mas a peça está, assim mesmo, muito mais próxima do Romantismo que do Classicismo, pela estrutura dramática (a rejeição das regras de unidade de tempo e de espaço), pela busca de tema histórico, pela cor local e pelo acréscimo de uma cena ligeiramente cômica (o diálogo de dois soldados na Cena I, Ato II). Do Classicismo, entretanto, também se aproxima pelo uso dos versos decassílabos, pela natureza dos acontecimentos em que se vê envolvida a personagem principal e o contexto em que se situam. Pois, para que o trágico possa verificar-se, é preciso que, além de ele ser vivido por alguém, isto é, pelo herói trágico, exista antes uma realidade que permita o seu surgimento, uma vez que ele não é o princípio e o fim da tragédia. Como bem disse Gerd A. Bornheim: "Portanto, se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem" [58].

Aceitando-se tal premissa e partindo dela, podemos, então, considerar que, na peça, Calabar constitui, naturalmente, um dos pressupostos fundamentais do trágico (o homem), sendo o outro, o momento histórico que vive e forma o seu horizonte existencial. Torna-se, então, compreensível o conflito em que ele se debate e que vai caracterizar realmente a ação da peça. É quando, no Ato I, Cena VIII, depois de saber que Argentina e Faro fugiram e alertado de que chegara a hora do combate, pela primeira vez ele se dá conta da importância de decidir-se pelo lado de quem deve lutar, uma vez que "Holanda e Portugal, ambos tiranos, roubam-nos a pátria".

Pouco antes, entretanto, quando conversava com Faro, sem ainda saber de seu romance com Argentina, e o incitava a amar a guerra, ele demonstrara dúvidas sobre como conceituar verdadeiramente a pátria:

Calabar

Ama, como eu, a glória e a liberdade,
E a pátria!...

[57] Carta ao Conservatório Dramático da Bahia, p. XXXIII.
[58] *O sentido e a máscara.* São Paulo, Perspectiva, 1969. p. 73.

(ironicamente)

A pátria! A liberdade!

(com amargura)

Mentira tudo!...

Faro

Calabar!... e dizes?...

Calabar

O que eu disse, eu não sei... não sei, confesso...
Apenas... que... já vem chegando a hora
De acompanhar os nossos para a guerra!
Apresta-te, mancebo!

(Ato I, Cena IV.)

O ceticismo e a ironia que essas palavras contêm levam naturalmente a uma pergunta: que significavam realmente pátria e liberdade para um homem como Calabar? Era a liberdade do país onde nascera que ele defendia ou os interesses de Portugal/Espanha?

Logo depois, entretanto, ao saber do amor de Argentina por Faro, enfurece-se e recusa o perdão que ela pede para ambos:

(exaltado)

Perdão!... maldito o que perdoa
Quem o condena à morte nesta vida!...
Perdão!... e para quem?... para esse indigno,
Esse vil e covarde aventureiro,
Que, além da pátria, as afeições me rouba?!...

(Ato I, Cena V.)

Nesse momento, ele considera que a pátria é a terra onde nasceu, dominada por aventureiros, embora se deixe novamente vencer pela amargura e ceticismo quando vai para o campo dos holandeses a fim de aceitar a oferta que antes recusara. Perguntando a Van Scopp o que ele pretendia com a guerra, deixa transparecer toda a sua descrença:

Calabar

Que pretendes tu, ó Sigismundo?

Sigismundo

Vingar a pátria, conquistar a glória.

Calabar

Não te valhas de títulos pomposos
Para encobrir a sede de domínio.

(movimento dos holandeses)

A glória e a pátria — fúteis subterfúgios!
São palavras vazias de sentido, (...)
A glória é como um sonho que se extingue
Ao despertar de um longo pesadelo!
A pátria, aqui e ali, é o mundo inteiro,
Quando a negra ambição domina os homens!
(Ato II, Cena V.)

Acostumado com os portugueses, encarando até então a dominação da Metrópole como algo consumado, ao questionar o fato, pela primeira vez, Calabar se lembrará também de que a escravidão em sua terra tem duas faces: a humana e a política.

Isso fica bem claro em dois momentos da peça: quando, na prisão, rememora fatos de sua vida:

(...) a cor que eu tinha (...)
Não há lugar no mundo p'ra o mulato,
Além daquele que lhe aponta o cativeiro?

e quando, na Fortaleza, comunica a Jaguarari a sua deserção das hostes portuguesas, aconselhando-o a fazer o mesmo:

Jaguarari (ansioso)

Calabar, Calabar, o que fizeste?...
O que és agora?

Calabar

Um trânsfuga!

Jaguarari

Que escuto?!...
Que escuto, oh! grã Tupã!...

(pausa)

Tu desertaste?!...
Foste traidor aos teus, traidor à pátria?!...

Calabar (amargamente)

A pátria! a pátria! é sempre vil escrava!
Vítima da cobiça e da rapina,
Nós pugnamos por ela, e os lusitanos

Suplantam-lhe a cerviz, como senhores.
Os meus somente são os brasileiros;
Sois vós, vós os indígenas da terra,
Senhores natos de um país imenso,
Reduzidos a servos de estrangeiros!...

Jaguarari

Calabar! Calabar!

Calabar

Não me respondes?...
Que jus têm ao Brasil os holandeses?
Nenhum, dirás; nenhum, direi contigo:
Pois assim são também os lusitanos,
Aventureiros ambos, alentados
Só pela sede de ouro e de riquezas,
Ambos querem mandar pela conquista!
Holanda e Portugal são nesta guerra
Abutres esfaimados que se agarram
Por sugarem o sangue do gigante!...

Jaguarari

Calabar! Calabar!

Calabar

Não me respondes?...
Quem é Jaguarari? Bravo guerreiro,
Que, não por si, combate por estranhos!

Jaguarari (no mesmo tom)

Quem és tu, Calabar?...

Calabar

Um vil escravo
Que serve a quem melhor o recompensa!...
(Ato IV, Cena III.)

Estes dois últimos versos, longe de significarem uma negação da consciência política de Calabar, denotam antes o grau de desencanto e da amargura que dominavam o coração do mulato, que o levam a considerar rancorosa, mas superficialmente, pelo que deve um escravo lutar, se não for pela sua liberdade: por dinheiro. Na realidade, o que todo o diálogo denota é antes uma nítida visão política, geralmente inexistente num mercenário, capaz de induzir Calabar a pensar em destruir primeiro o tirano mais

antigo e perigoso, o lusitano, para depois mais já facilmente derrotar o mais recente, o holandês.

Pois, ainda que se esforce em parecer o contrário, Calabar é fundamentalmente um homem que ama a terra em que nasceu, por ela mesma e não por seus vínculos com a Metrópole distante. É a terra brasileira, não a colônia portuguesa, que ele deseja ver livre de todos os tiranos.

Que o dinheiro não o interessava, fica claro desde o começo da peça, quando ele rejeita o oferecimento do oficial holandês para passar-se para o campo inimigo com todas as vantagens pecuniárias e honrarias. E essa passagem, posteriormente, dificilmente poderia ser entendida como motivada só pelo ódio ao rival português (Faro) ou como conseqüência de um ato apenas impulsivo, porque isso entraria em contradição com toda a visão política demonstrada por Calabar no decorrer da peça, apesar do seu temperamento arrebatado, arrogante às vezes, emotivo outras, mas só no que diz respeito ao seu insensato amor por Argentina. A fuga da jovem seria antes o pretexto, o elemento que faltava para acelerar o desenvolvimento de um processo que já começara a esboçar-se há algum tempo.

Ao passar-se para os holandeses, pois, Calabar teria consciência do significado de sua escolha; porém ao fazê-la, não importa o caráter que ela pudesse ter, cometia um erro de julgamento (*hamartia*): passar-se para os holandeses não modificaria a sua situação nem a da pátria, mas selaria o seu destino. Isto é, desencadearia o fato trágico. A sua queda da grande altura que atingira e sua punição passam então a desenvolver-se dentro de um encadeamento rigoroso no qual ele se verá inexoravelmente envolvido até o final: a morte infamante, presumível desde o momento da opção.

Aí caberia, possivelmente, a conceituação de Aristóteles na *Arte poética*: "a tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação e de uma vida (. . .), pois os homens são tais e quais segundo o seu caráter, mas são felizes ou infelizes segundo as suas ações e experiências" [59].

Temos, pois, que não é o caráter que define a ação: "o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em última instância, a partir daquela polaridade a que nos referimos (a dos pressupostos): o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que

[59] Cap. IV, n. 12.

estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica" [60].

Aparentemente Calabar entra em conflito com o mundo onde se insere por causa do malogro do seu amor e da fuga de Argentina. Mas o contexto histórico real, que o autor não pôde deixar de utilizar, no qual se dão aqueles fatos, tem tal força, que desloca o foco dramático por eles representados para o dado político-social, que impregna a personagem fictícia de uma inegável tragicidade, inexistente, quem sabe, na personalidade histórica. O dado amoroso, assim, malgrado talvez as intenções de Agrário Meneses, acaba ficando no segundo plano. Além disso, na peça, mesmo parecendo cometer baixezas (a deserção, a violação de Argentina), Calabar mantém uma espécie de dignidade inatingível pelo que quer que lhe façam ou que ele faça. É uma personagem dotada de uma forte carga dramática, que transmite a impressão de um ser predestinado para o sofrimento e a dor, que sabe enfrentar com o ânimo dos fortes o fim por ele mesmo, talvez inconscientemente, buscado. Traços que são muito freqüentes nos heróis trágicos.

Toda essa conceituação clássica parece estranha ligada a um drama com fortes traços românticos e melodramáticos, mas, na realidade, não soaria tão estranha assim se pensássemos como é difícil separar os elementos dos dois gêneros. Misturas desse tipo são perfeitamente compreensíveis, quando nos lembramos de que o drama elisabetano foi bastante influenciado pela tragédia clássica latina e, por sua vez, influenciou o Romantismo, principalmente o francês, modelo do nosso.

Aliás, os termos trágico, realismo, clássico, romântico, gradualmente têm sofrido um progressivo esvaziamento do seu conteúdo próprio, perdendo o significado original ou "assumindo os mais diversos sentidos, com conteúdos até contraditórios" [61]. Assim, hoje, é comum designar-se como tragédias as quatro grandes peças da maturidade de Shakespeare, *Hamlet*, *Othelo*, *Macbeth* e *King Lear*, nas quais um estudo pormenorizado descobre logo as mais variadas influências.

De um jeito ou de outro, porém, como herói trágico ou apenas romântico, dentro de uma tragédia ou de um simples drama, o Calabar que Agrário de Meneses criou fica na mente do leitor não apenas como alguém que se bandeou para o inimigo movido

[60] BORNHEIM, Gerd A. Op. cit. acima nota 58, p. 14.
[61] Id., ibid., p. 74.

por vingança ou pela ambição de riquezas e honrarias. Nem como um simples traidor [62]. Por detrás dos atos que pratica se enxergam razões que têm profundas raízes e que podem resumir-se em poucas palavras: a frustração do indivíduo marginalizado em função de sua cor e condição social, que lhe permitem vencer apenas no campo onde seus serviços são realmente imprescindíveis (e aqui Calabar realmente se aproxima de Otelo, também consciente de que o seu valimento em Veneza era fruto da necessidade que a cidade tinha do seu talento militar).

Isso também foi compreendido por um crítico da época, o já mencionado Antônio Álvares da Silva, membro do Conservatório da Bahia, que se referiu ao "braço varonil que lutava contra o prejuízo e a prepotência, a indiferença de uma mulher e o orgulho de uma nação" [63].

E que Agrário de Meneses, procurando as razões do poeta para explicar o comportamento de Calabar, no fundo não deixava de considerá-lo um patriota, as palavras do seu herói, quase ao término da peça, o demonstram:

— *Pátria! Pátria!, conquista a liberdade!*

3.5 Carlos Antônio Cordeiro (1812/1866)

Advogado, Cavaleiro da Ordem da Rosa, Comendador da Ordem de Cristo e Membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, Carlos Antônio Cordeiro, além de várias obras jurídicas, deixou uma obra teatral composta de comédias e dramas, dentre estes se destacando um que particularmente nos interessa: *O escravo fiel.*

Representado pela primeira vez em 21-12-1859, no Teatro S. Pedro de Alcântara, parece não ter tido boa acolhida da

[62] Segundo Edgar Carone, "é natural que do ponto de vista hoje dominante Calabar seria considerado traidor (...). Vendo sob o ângulo das classes e do tempo, poderemos esclarecer melhor as posições e dar relevo aos problemas. Assim, Calabar só se torna 'traidor' depois do recuo dos portugueses, quando os brasileiros tomaram a iniciativa da revolta e os primeiros rompem a trégua após os diversos impasses europeus. Neste momento, volta-se a formar a frente única interna contra os invasores holandeses e, naturalmente, os que ajudaram os invasores tornam-se traidores. Como se vê, o problema não é de semântica, mas de sentido histórico". Depoimento de historiadores em *Movimento* n. 26, 29 dez. 1975, p. 11.

[63] Op. cit. acima nota 53, p. 177.

crítica, embora Machado de Assis, ao comentar o drama em 25 do mesmo mês, tenha-se referido a ele como tendo alcançado sucesso de público: "a espontaneidade dos aplausos só a justifica o instinto público que repele a escravidão; aquela cena em que o escravo aparece com foros de homem tocou deveras as fibras mais íntimas de alguns espectadores sérios" [64].

Muito mais severa, porém, é a opinião de Salvador de Mendonça (1841-1913), jornalista, poeta, romancista, tradutor e teatrólogo, além de membro fundador da Academia Brasileira de Letras (cadeira n.º 20), expressa no artigo "Teatros na Corte — S. Pedro de Alcântara" [65]. Comentando acrimoniosamente as atividades empresariais do ator João Caetano dos Santos, a seu ver apenas interessado em encenar peças que dessem lucro e rejeitando alguns autores nacionais, Salvador de Mendonça concluía que "também esses (os rejeitados) nunca chegariam a produzir uma imundície de *O escravo fiel*, *Pedro espanhol*, *Chins conspiradores* e outras quejandas. Apesar disso, esses bem-aventurados autores não agradaram. Ora, *O escravo fiel* não agradou; *Os pobres do Rio de Janeiro* não agradaram; logo não devo montar mais uma só peça nacional" — seria o argumento de João Caetano, pressuposto por Salvador de Mendonça em seu artigo [66].

Na realidade, *O escravo fiel* é apenas um melodrama e só relaciona a personagem-título (Lourenço) com a sua condição social para louvar o seu "bom comportamento", a sua "gratidão", pelo fato de o seu senhor o ter tratado como "gente", apesar da sua cor e da posição que ocupa.

No Ato I, sabemos que um homem (Lemos) está morrendo. O cunhado (Salgado) está desesperado por acreditar que existe um testamento que reconhece a filha ilegítima do moribundo e deserda o resto da família. Pede a um irmão de Lemos, padre, que o auxilie a procurar o testamento, a fim de destruí-lo. O padre alega que apenas Lourenço, o fiel escravo de Lemos, poderá saber alguma coisa. Salgado, então, habilmente procura saber de Lourenço se o amo deixou algum testamento. O escravo não sabe

[64] Machado de Assis, Joaquim Maria. *Crítica teatral.* Rio de Janeiro. W. M. Jackson, 1938. p. 155.

[65] *Revista Dramática.* São Paulo, (3):7, 20 maio 1860.

[66] No artigo, Salvador de Mendonça dizia que, apesar de João Caetano rejeitar autores nacionais, "nenhum autor lhe mereceu mais proteção que o Sr. Cordeiro e outros que tais"; os "bem-aventurados autores", como os chamava.

de nada e lamenta a sorte de Lemos, tão bom, tão amigo, que nunca o tratou como a um escravo. E sozinho monologa:

> Lourenço — *Ainda estou pateta com o que ele me disse! Deserdar a filha de meu senhor, desse homem tão bom que, sendo eu seu escravo, me carregou muitas vezes e sempre me tratou como filho! Deserdar uma menina tão boa que, sem olhar para a minha cor, era o mesmo que se fosse minha filha! Nunca! Nunca! sou preto, é verdade, sou escravo, mas debaixo dessa pele negra meu coração é de homem! O ser agradecido não foi só inventado para os brancos. Um pobre preto também pode pagar seus benfeitores. Felizmente meu senhor ainda não morreu. Vou contar-lhe tudo, vou dizer-lhe as suas intenções, para, enquanto é tempo, dar-lhe algum remédio.*
>
> (Ato I, Cena IX.)

De fato, Lourenço consegue avisar Lemos das más intenções de Salgado e do padre. Aflito, Lemos pede ao escravo que guarde um documento precioso, que nunca abandone sua filha, e morre. Lourenço acha o documento, guarda-o e chama o resto da família: Salgado, a mulher, a filha e o filho, além do padre. Comprovada a morte de Lemos e não encontrado o testamento, todos finalmente se desmascaram perante Eulália, a filha do morto, a quem bajulavam incessantemente em vida do pai. Passam a tratá-la com rudeza e grosseria, pois ela agora, pelo menos enquanto não encontrarem o testamento, é uma pária.

No Ato II, vemos que a sorte da moça mudou mesmo. De patroa passou a empregada da casa, bastante maltratada. Firmino, o primo, procura seduzi-la, tentando abraçá-la, mas Lourenço habilidosamente intervém, anunciando a chegada de Diogo, um jovem que parece interessado em Eulália. Júlia, a tia, quer vender Lourenço, de quem não gosta e desconfia. Novamente só, o escravo monologa:

> Lourenço — *Querem me vender! querem me dar a outro senhor! Podem fazê-lo, porque sou escravo e estão no seu direito; um escravo não tem escolha e há de por bem ou por mal servir a todo aquele que o comprar. Assim sempre quiseram os brancos, que são os mais fortes! Quem nasceu na triste condição de escravo tem de sujeitar-se à sua sorte. Mas será isto o que Deus manda? Não, Deus não pode querer que quem não tem culpa, como eu, sofra castigo (...)*
>
> (Ato II, Cena XI.)

Tímido questionamento de um *status quo* ("Quem nasceu na triste condição de escravo..."), cuja alteração compete a Deus, não ao homem ("Mas será isto o que Deus manda? Não, Deus não pode querer que quem não tem culpa, como eu, sofra castigo..."). Castigo que, para Lourenço, não significa ser ou continuar a ser escravo, mas sim ficar longe de Eulália, coisa que ele acha que Deus não vai permitir...

No Ato III, Lourenço está mesmo para ser vendido.

Pede proteção ao padre, que se esquiva. Novamente só, torna a monologar:

> Lourenço — *Paciência! Paciência! quanto é desgraçado um pobre escravo! O próprio tigre, que ama seus filhinhos, pode acompanhá-los por toda parte, sem que ninguém estorve, e um escravo não pode estimar a filha do seu benfeitor, servi-la e estar onde está? É obrigado a esconder em seu coração tudo o que sente (...)*
>
> (Ato III, Cena II.)

Lamento por uma situação que, no fundo, aceita passivamente, contra a qual não há um pensamento de luta. Estar com o seu bom senhor, servir e estimar sua filha, constituem o horizonte do "escravo fiel", satisfazem inteiramente suas aspirações.

A venda de Lourenço acaba falhando. Salgado, cada vez mais preocupado com a possível existência do testamento, decide casar a sobrinha com o seu feitor, pessoa rude e bronca, que ele pode manipular à vontade. A moça recusa e Lourenço a consola dizendo que um velho amigo do pai, o Comendador Ferreira, deverá vir buscá-la para morar com ele. Para evitar maiores dissabores, Eulália finge desinteressar-se de Diogo, que já percebeu os maus tratos de que ela é vítima. Nada disso impede que Salgado prossiga em seus planos de casá-la com o feitor, e, no Ato IV, vemos a moça confinada num pobre quarto situado no forro da casa de uma chácara isolada, para onde Salgado a levara. Ela está prisioneira há três dias, a pão e água, até que se decida a casar com o noivo imposto pelo tio. Discute ainda com os parentes, reafirma que não se casará, é deixada sozinha no quarto e acaba por adormecer. A cena está escura. Através de uma janela, surge o vulto de Lourenço trazendo um cesto de provisões. Novamente monologando, ele conta como descobriu o paradeiro da moça e diz que irá ao chefe de polícia contar o que está acontecendo:

Lourenço — *(...) Amanhã, se Deus quiser, o sr. chefe de Polícia há de saber tudo. Não é um escravo que vai denunciar seu senhor, não é um vagabundo (...) é um pobre negro que, tendo recebido de seu benfeitor um depósito sagrado, quer guardá-lo tão direito, como quando o recebeu (...)*
(Ato IV, Cena II.)

Note-se como é constante a preocupação do autor em caracterizar Lourenço como uma pessoa respeitadora do sistema. Todas as suas ações são continuamente justificadas, mesmo quando ele parece estar transgredindo regras.

Assim, ao perceber que Firmino, o primo, vem entrando, Lourenço primeiro se esconde. Mas, em seguida, ao notar que as intenções do moço não são boas, coloca-se em frente à cama de Eulália, assustando Firmino quando este esbarra nele no escuro. O rapaz grita. Eulália acorda, acende a lamparina. Lourenço explica que veio trazer comida para ela. Firmino lhe ordena que saia, Eulália não quer, Lourenço reage:

Lourenço — *Agora, meu senhor, não posso, porque V. Mcê. não veio aqui para coisa boa.*
Firmino — *Miserável! e ousas assim falar, tu, apesar de seres um negro...*
Lourenço — *Mas as intenções do negro eram brancas!*
(Ato IV, Cena III.)

Vendo que Lourenço não sai, Firmino procura lançar suspeita sobre a sua presença no quarto da moça, que o escravo repele com dignidade. Firmino insiste e acaba por gritar, chamando os outros parentes. Eulália desmaia. Firmino mente que Lourenço tentou matá-lo e Salgado ordena que amarrem o escravo. Mas ele consegue escapar, pulando pela janela. Salgado, furioso, manda que o sigam e o apanhem, vivo ou morto.

No Ato V, Eulália está se aprontando para casar com o feitor, por causa da ameaça de Salgado de divulgar maldosamente a presença de Lourenço em seu quarto. Salgado a impedira, também, de ir morar com o Comendador Ferreira, que viera buscá-la.

Na hora do casamento, surge Lourenço, que não tinham conseguido apanhar, e manda que suspendam o ato. Querem agarrá-lo mas ele afirma que agora é um homem livre, pois Lemos o alforriara antes de morrer, e que Eulália fora reconhecida herdeira de Lemos.

Comprovada a autenticidade do documento de alforria, Salgado pergunta onde fora encontrado. Lourenço conta que estava junto com o testamento de Lemos, que reconhecia a filha e legava-lhe toda a fortuna; testamento que já se achava em poder do juiz de órfãos. Os documentos tinham sido guardados pelo próprio Lourenço, depois da morte de Lemos, dentro de um oratório que havia na sala. Desde então, Lourenço vinha se esforçando para aprender a ler, a fim de se inteirar do teor dos mesmos. Quando finalmente o conseguira, tratara de agir:

Lourenço — *Sabendo que Sua Majestade o Imperador ouvia igualmente o grande e o pequeno, o rico e o pobre, corro a São Cristóvão, lanço-me a seus pés, conto-lhe tudo, mostro-lhe os papéis, e ele, convencido pelos documentos que lhe mostrara, depois de louvar a mim, um pobre preto, quanto fizera, levou a sua extraordinária bondade ao ponto de mandar-me com um seu criado à casa do sr. juiz de órfãos para que examinasse meus papéis e desse as devidas providências. O sr. juiz de órfãos não levou muito tempo em examiná-los e me prometeu vir aqui sem demora. Oh! louvado seja Deus! Aí chega ele!*

Tudo se esclarece então. Eulália ficará provisoriamente na casa de Diogo, que também estava presente e a pedira em casamento. Cheia de felicidade, a moça se dirige a Lourenço:

Eulália — *É a ti, a este negro, a quem tudo devo!* (Abraçando-o e com explosão) — *Meu bom Lourenço, como jamais te hei de agradecer!*

Lourenço — *Nada tem que me agradecer, minha senhora; seu bom pai, que neste momento no céu nos abençoa, dignou-se a confiar sua inocente filha a seu escravo, e este escravo, para quem ele fora sempre tão bom e generoso, seria um ingrato, um malvado, se não procurasse em tudo fazer-lhe a vontade. Hoje, que V.M. está reconhecida por filha, herdeira de meu senhor, e noiva do sr. Diogo, posso morrer contente, e, quando aparecer na presença de Deus, estou que ele me perdoará os meus pecados, atendendo* (ajoelha-se aos pés de Eulália) *a que fui e hei de sempre ser seu escravo fiel.*
(Eulália e Diogo abraçam Lourenço, que fica no meio dos dois.)
Eulália — *Escravo, não, e sim um amigo dedicado.*
(Ato V, Cena Final.)

Não há, na peça toda, uma só palavra que explicite o pensamento do autor frente ao problema da escravidão. Limita-se a

focalizá-lo como um fato consumado, uma característica da vida brasileira, algo inerente à sociedade em que vivia. Alude vagamente à coação sobre os movimentos do escravo, ao fato de ele não ser dono da sua vontade, mas já que a sociedade brasileira era escravocrata, não havia o que discutir sobre isso.

E escravos podem ser bons ou maus. Lourenço é um bom escravo, isto é, aceita a sua condição com um mínimo de questionamento e um máximo de resignação, apegando-se às migalhas de afeto que lhe atiram e se sentindo muito honrado com isso, devedor mesmo de uma eterna obrigação. Sua revolta é por causa das tentativas de o impedirem de cumprir o seu dever, e, para evitar que isso aconteça, chega mesmo a usar de malícia para frustrar a sua pretendida venda: finge-se de doente, afugentando o comprador.

Sua única preocupação era ficar junto de Eulália, que o pai tinha-se dignado confiar-lhe, num gesto que muito o honrava, a ponto de fazê-lo esquecer-se da sua própria situação. Afinal, não passava de um escravo, alguém que não é dono de seus atos. Mas isto só lhe importava na medida em que o impedia de auxiliar a moça.

Aliás, a fala final de Lourenço é uma obra-prima de humildade e conformismo com a sua situação, bem ao gosto dos senhores de escravos. Era uma resposta aos que ousavam murmurar contra o instituto vil, indigno de uma sociedade que se dizia cristã e civilizada, mostrando como o relacionamento entre o senhor e o escravo podia estar alicerçado em bases de amizade, confiança, gratidão, muito embora ficasse clara e demarcada a posição de cada um dentro dessa mesma sociedade. Depois de ter feito tudo para salvaguardar os interesses da sinhazinha, vitoriosos esses, o escravo podia até morrer satisfeito, certo de que Deus, uma vez que ele cumprira o seu mais alto dever, lhe perdoaria os pecados comuns, isto é, próprios dos homens. Ser um "escravo fiel" era motivo de orgulho, era uma honra. E que valia mais do que a própria liberdade.

Nestes termos, Lourenço encarna com perfeição a figura do "negro de alma branca", o protótipo do "negro leal", devotado ao senhor, à sua família e à própria ordem social existente [67]. Preenchia integralmente os requisitos necessários para ser incluído no estereótipo mais positivo que o branco criara para contrabalançar o conceito mais negativo que geralmente tinha do escravo, principalmente quando negro puro; em oposição ao "negro ruim, quilombola pérfido, frio, cruel, inexorável", estava o "Pai João trabalhador, fiel ao seu senhor, disposto a todos os sacrifícios por causa dele" [68]. Exatamente como Lourenço.

[67] FERNANDES, Florestan. Aspectos da questão racial. In: —. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1972. p. 27.

É interessante notar como o estereótipo do negro bom dizia sempre respeito àquele que era de uma total fidelidade ao seu senhor. Em função, naturalmente, da bondade ou afeição com que era tratado, pois o senhor de escravos, afinal, não era tão tolo que esperasse que se acreditasse na fidelidade gratuita de alguém a quem oprimia e mesmo maltratava. Mas essa qualidade do negro não lhe era intrínseca, isto é, ele não era bom, honesto, dedicado, afetuoso, porque sua natureza era essa; tais qualidades eram antes o reflexo das boas qualidades do senhor que, afortunadamente, se corporificavam no escravo.

Mesmo assim era importante que a imagem do negro bom, fiel, afetivamente ligado à família do dono se difundisse porque ajudava a manter o possível e necessário equilíbrio das relações senhor/escravo, constantemente ameaçadas por aquilo que constituía a base da dominação do escravocrata sobre o negro cativo: os castigos cruéis, o chicote, o tronco, etc., além da dominação ideológica, naturalmente.

A ligação afetiva podia existir mesmo; haja vista as amas-de-leite, as babás, os moleques que se criavam junto com os sinhozinhos, as mucamas servindo as mocinhas e acompanhando-as em suas vidas de casadas. Mas transcendia o plano social para ficar no individual, fundando-se na capacidade e na necessidade de amar do ser humano, que o impele a procurar sempre alguém para ser o depositário dos seus sentimentos. Principalmente no caso das escravas, que transferiam para as crianças brancas toda a afeição que não tinham podido dedicar aos próprios filhos, mortos ou vendidos, na maioria das vezes.

Por outro lado, o senhor de escravos tinha consciência da indestrutibilidade do natural antagonismo existente dentro de uma relação senhor/escravo; talvez mesmo o acirrasse, radicalizando as posições respectivas. Aos antagonistas não se precisa reconhecer qualidades; acentuam-se ou inventam-se defeitos que servem,

[68] BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. *Boletim de Sociologia*. São Paulo, FFLCH/USP, (3):18, 1953. (*Estudos afro-brasileiros*, 3.ª série.)

muitas vezes, como justificativa para comportamentos repressivos. Criam-se estereótipos.

Seria ocioso enumerar aqui os estereótipos de negros na literatura brasileira (por extensão, na dramaturgia) da época; destacamos apenas alguns exemplos que Roger Bastide levantou nos seus *Estudos afro-brasileiros*: NEGRO — figura sinistra e hedionda; feiticeiro, mágico, perigoso, dotado de natural servilismo que o predispõe ao cativeiro, sujo, beberrão; possuidor de caráter infantil, de acentuado gosto pelas palhaçadas, já que fala mais por gestos que por palavras.

A coleção de estereótipos negativos de negro é bastante grande na obra literária de José de Alencar. E Machado de Assis também não deixou de utilizá-los em alguns romances, embora o fizesse mais sutilmente, formulando-os através da análise do comportamento dos indivíduos, não os denominando claramente.

Na sua crítica ao *Escravo fiel*, por exemplo, ele se mostrara encantado com uma frase de Lourenço, na cena em que o escravo é surpreendido por Firmino no quarto de Eulália (Ato IV, Cena II) e procura justificar a sua presença ali. Diz Machado de Assis: "há uma frase lindíssima, entretanto, desse mesmo negro: — Eu sou negro, mas as minhas intenções são brancas". É a idéia do *branco*, da *brancura* como paradigma da decência e honestidade, conceito que implica a admissão por parte do autor, e também de Machado de Assis, da inferioridade intrínseca do negro e a superioridade do branco, só ele capaz de gestos e intenções nobres. Coisa que, em parte, infelizmente, personagens e situações da peça contradizem...

Como personagem dramática, Lourenço tem, dentro das limitações que o melodrama impõe, o mérito de ser realmente a principal figura da peça. Muito embora não brilhe pela inteligência ou esperteza, pois se entregasse os documentos que Lemos lhe confiara à principal interessada, Eulália, tudo estaria resolvido logo no começo, já que a moça não devia ser analfabeta. Não seria preciso esperar que ele levasse muito tempo aprendendo a ler, para saber do que se tratava nos tais papéis.

Pode-se argumentar que isso fazia parte do esquema da peça, sem o qual ela não existiria; mas além de ser criticável tanta falta de imaginação do autor, o fato é que a sua pouca criatividade resultou na possibilidade de se poder encarar também o negro dentro de mais um estereótipo negativo: o da sua inferioridade intelectual (astuto, habilidoso, servil era o crioulo; cheio de vaidade, pretensioso e ridículo era o mulato).

Apesar de tudo, porém, conduzida por Lourenço a ação se desenvolve meio periclitante, é certo, mas até o final, em que a maldade é punida e a virtude recompensada. E o escravo é o agente do que acontece, muito embora a sua ação seja desenvolvida praticamente fora de cena e participada ao espectador prévia ou posteriormente, através de monólogos. Em suma, o que Lourenço faz para proteger os interesses de Eulália é contado, não vivido perante o espectador.

A situação de escravo, no caso de Lourenço, é realmente fundamental para a peça. Condiciona a ação na medida em que por ser escravo é que ele tem de enfrentar mais obstáculos que um homem livre na luta para restabelecer os direitos de Eulália. Embora, para consegui-lo, demonstre uma dedicação e fidelidade só concebíveis mesmo num "escravo fiel" e só explicáveis pela provável posição do autor frente ao problema do cativeiro: a omissão.

Posição nada incomum na época em que a peça foi escrita (1859), quando havia ainda grande relutância no país em se abolir o cativeiro, cuja conservação como regime de trabalho, além dos fatores econômicos que o tinham originado, se ligava "à sobrevivência de atitudes tradicionais que mantinham e protegiam a maioria dos costumes e instituições do Brasil, herdados do passado colonial (...). Nos anos que se seguiram a 1850, os lentos passos da evolução brasileira foram apressados um pouco, mas os estilos de vida foram alterados principalmente nas cidades e entre a elite (...). As mudanças, além disso, eram mais culturais que sociais e econômicas..." [69]

Acrescentaríamos que, se os estilos de vida nas cidades e entre as elites foram se modificando a partir de 1850, pelo menos até 1870 não se tinha firmado ainda um consenso pró-Abolição do cativeiro no Brasil. Mas, os primeiros sinais de insatisfação com o regime apareceriam, já configurando um princípio de crise, em fins da década de 60, para se firmarem na de 70, com o desenvolvimento das relações de produção capitalistas, que iriam determinar transformações contínuas e acentuadas na estrutura social brasileira. Os partidos conservador e liberal — representantes ambos da classe dominante, a escravista — começam, então, a ver seus projetos entrarem em contradição com as reais necessidades do país, vale dizer, da burguesia capitalista emergente e da

[69] CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravatura no Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1975. p. 26.

própria pequena burguesia. Esta vai se tornando cada vez mais sensível a uma realidade que a literatura, a poesia, o jornalismo, o teatro, vez ou outra focalizavam, dentro de um processo de conscientização que futuramente se expressará numa ação concreta: o apoio franco aos escravos fugidos e à campanha abolicionista.

A criação de uma personagem negra calcada no estereótipo do "escravo fiel", além dos aspectos já mencionados da necessidade de se difundir a imagem do negro bom, dedicado, afetuoso, etc., como fator de equilíbrio nas tensas relações senhor/escravo, podia significar também o intuito dos autores de valorizar criaturas normalmente desprestigiadas. Intuitos realmente sinceros, provavelmente, como talvez o fossem os de Carlos Antônio Cordeiro. Mas que nem por isso impediam que continuasse fora de discussão o verdadeiro problema: o cativeiro, regime cuja abolição ainda era assunto para não ser tocado. Para agradecer ou recompensar relevantes serviços prestados, bastava a alforria individual, que não abalava a estrutura sobre a qual assentava a sociedade brasileira.

Em termos de resolução dramática (falha, aliás), a peça tem um final de uma certa forma curioso: a solução do conflito básico é proporcionada pela intervenção de D. Pedro II. Note-se a fala de Lourenço na Última Cena do Ato V, quando conta a sua audiência com o Imperador. O fato vale por um tácito reconhecimento de que um escravo não tinha mesmo condição de resolver um problema mais sério, ainda que fosse no teatro.

O recurso é parecido, mas por outras razões, com o que Molière [70] usou em *Tartufo*: quando tudo parecia perdido, Orgon ia ser preso, Luís XIV restabelece a justiça, punindo o impostor. E tudo volta a seus devidos lugares.

3.6 Francisco Pinheiro Guimarães (1832/1877)

Homem de extraordinária atividade, poeta, jornalista, ensaísta, romancista, dramaturgo, Pinheiro Guimarães foi também médico,

[70] Problemas com a Censura. A peça desagradara aos inúmeros "tartufos" da Corte de Luís XIV. Para liberá-la, Molière, que sempre contara com a proteção do rei, modificou o final, introduzindo na peça o espírito de benevolência e justiça do monarca, punindo o verdadeiro culpado. Recurso, nos dois casos, pouco recomendável e que funciona assim como um *deus ex machina*, solucionando os problemas difíceis de serem resolvidos dramaticamente.

tendo lutado na Guerra do Paraguai como capitão-médico num corpo de voluntários. Comportando-se com grande bravura, coragem e disciplina, foi ferido em campo de batalha. Voltou da guerra com as divisas de brigadeiro e foi eleito deputado em várias legislaturas. Além de defender teses de doutoramento e de participar de concursos, escreveu brochuras e artigos de jornal sobre medicina, política e assuntos militares.

Sua obra lítero-dramática, porém, é pequena, embora de grande sucesso. Consta de *O comendador* (romance), *História de uma moça rica* e *Punição* (dramas), e *Quem casa quer casa* (provérbio).

Da primeira das peças é que vamos tratar — *História de uma moça rica* —, escrita em 1861.

Estilisticamente ela se inclui entre as peças que o realismo francês influenciou, o que a coloca ao lado das que Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Quintino Bocaiúva e outros escreveram naquele período considerado como o da época áurea do teatro brasileiro no século passado. Peças de teses, "dramas de casaca", aos quais se misturavam, algumas vezes, traços do Romantismo e do melodrama.

Mas, ao desenvolver o tema da prostituição a que é lançada uma jovem, por culpa de uma estrutura social injusta que pode obrigá-la a um casamento de conveniência em obediência às ordens do pai, árbitro supremo de seu destino, Pinheiro Guimarães não deixou de fazer um retrato de costumes da sociedade da época. E nele se inclui o relacionamento sexual de um chefe de família com escravas dentro do próprio lar, os filhos que nascem desse relacionamento e os problemas disso decorrentes.

Como o próprio título indica, trata-se da história de uma moça rica, Amélia, filha de um fazendeiro de Pernambuco. A tese é própria do Realismo, dissemos: casamento e dinheiro estão presentes e nos termos em que o realismo francês os colocou. Casamento de conveniência, forçado pelo pai, Vieira, obrigando a filha a casar com um homem que ele julgava capaz de cuidar da fortuna dela e que era, na realidade, um caça-dotes. A moça amava, entretanto, o primo Henrique. Um velho amigo da família adverte o moço quanto à impossibilidade do casamento com a prima, em virtude dos fortes preconceitos do tio, relacionados com a sua falta de dinheiro e posição social. Era um pobre moço recolhido da miséria e educado pelo tio, sem ter onde cair morto.

De fato Vieira, ao surpreender os dois trocando juras de amor, se exalta, ofende brutalmente a filha e manda os escravos atirarem o moço para fora da casa.

O casamento de Amélia com o caça-dotes, Magalhães, de fato se realiza (Ato II). Henrique morrera na batalha de Monte Caseros, e ela, amargurada, sem forças para lutar, acabara cedendo à chantagem sentimental do pai moribundo, concordando em casar-se com Magalhães, embora deixasse claro que nunca o amaria. Agora, passados quatro anos de uma triste e infeliz vida, Amélia está sendo assediada por um jovem, Alberto, que se fazia passar por irmão de uma antiga colega. Com a ajuda da escrava e mucama de Amélia, Bráulia, ele vinha fazendo serenatas, escrevendo cartas de amor, procurando despertar-lhe a atenção. Tudo em vão; ele já estava desanimando, mas a escrava o anima a prosseguir:

> Bráulia — *(...) não esmoreça, temos um auxiliar mais poderoso que a música, que as cartas vulcânicas, que o mistério.*
> Alberto — *Qual é?*
> Bráulia — *É meu senhor.*
> Alberto — *Como?*
> Bráulia — *Sabe o que ela fez de suas cartas?*
> Alberto — *Rompeu-as sem abri-las (...)*
> Bráulia — *Pois bem. Há dias, tendo ela sido muito maltratada por meu senhor, sem o menor motivo, aproveitei-me da ocasião e fiz com que recebesse uma de suas últimas cartas. Abriu-a e leu-a.*
> Alberto — *Vitória! És o demônio mais ladino que tenho conhecido! (...)*
> Bráulia — *Ela já não rompe as suas cartas; pelo contrário, as relê, chora e fica pensativa.*
> *Ora, todos somos de carne e osso, portanto, mais tarde ou mais cedo há de cair.*

Alberto fica entusiasmado com a esperteza de Bráulia e oferece-se para recompensá-la, o que a escrava não aceita.

> Bráulia — *Nada quero. Se o ajudo o senhor também me serve. Estamos quites.*
> Alberto — *Como?*
> Bráulia — *Não posso explicar (...)*
> (Ato II, Cena I.)

Essa explicação logo virá. Amélia, sempre maltratada pelo marido, recebe uma tarde a visita de Alberto, vindo sob o falso pretexto de ser irmão de uma antiga colega. Comove-se com as suas juras e protestos de amor, mas resiste e se retira da sala. A cena seguinte é bastante elucidativa.

> Bráulia — *Tudo ouvi. Que mulher!... Como resiste!... Parece até que adivinha os laços que lhe armamos! Julguei a ocasião favorável para a sua declaração, por isso o mandei chamar a toda a pressa; enganei-me.*

Assim mesmo ela anima Alberto que, logo depois, se retira. Sozinha ela monologa:

> Bráulia — *O combate está travado; uma de nós há de sucumbir. Há de ser ela.*
> João (entrando) — *Então, Bráulia, não vais arranjar o quarto de sinhá?*
> Bráulia — *Deixe-me; não estou para o aturar.*
> João (espanando os trastes) — *Boa vida é a sua!*
> Bráulia — *Por que, estúpido?*
> João — *Come, bebe, dorme, faz o que lhe parece... Então isso é pouco?*
> Bráulia — *Para você isso pode ser muito; para mim, não.*
> João — *Então você o que quer mais?*
> Bráulia — *Quero ser livre, quero ser senhora.*
> João — *Pois me parece uma tolice. Eu antes queria ser escrava como você do que senhora como sinhá.*
> Bráulia — *É porque você é um animal que não pode imaginar quanto sofro quando sou obrigada a obedecer-lhe.*
> João — *Oh! homem, isto acontece tão poucas vezes!... E sinhá é tão boa para todos! E para você então nem se fala. Criaram-se juntas, ensinou-lhe a escrever, a ler, empresta-lhe livros...*
> Bráulia — *E daí?*
> João — *Deve gostar dela.*
> Bráulia — *Pois odeio-a.*
> João — (admirado) — *Odeia-a? E por quê?*
> Bráulia — *Porque é minha senhora.*
> João — *Também é minha, e nem por isso...*
> Bráulia — *Enfim, não estou para suportar os teus sermões. Hoje, por* fas *ou por* nefas, *há de haver aqui uma estralada.*

João — *Bráulia, não se arrisque... Veja que não pode ter vida melhor do que esta. Sinhá trata você com muita amizade e aos próprios filhos de você... e ela bem sabe.*

Bráulia — *Faz o seu dever, porque esta casa é mais deles do que dela.*

(Ato II, Cena VIII.)

Assim se explicava o motivo por que Bráulia ajudava Alberto na conquista de Amélia. Ela queria que a moça desocupasse o lugar que julgava pertencer-lhe de fato, embora não de direito. Era amante de Magalhães, tinha filhos com ele, ao passo que Amélia não. E embora a fortuna viesse desta, no regime social e jurídico do casamento ele passava a ser o dono do dinheiro.

Para conseguir seu intento, pois, Bráulia infernizava a vida de Amélia dentro de sua própria casa, mentindo, inventando maus tratos e castigos infligidos a ela e aos filhos, contando sempre com a benevolência e proteção de Magalhães, invariavelmente ao seu lado, contra a esposa.

Amélia — *Senhor, que lhe fiz eu?... Não tenho sido a sua escrava mais humilde?... Não me tenho vergado a todos os seus caprichos? Melhor é matar-me de um só golpe do que assim às alfinetadas.*

(Ato II, Cena V.)

A situação vai ficando cada vez pior. No meio de uma discussão entre Amélia e o marido, Bráulia reaparece, chorando, com uma criança nos braços, machucada, e dizendo que a senhora batera nela. Na realidade, a criança caíra e a própria Amélia viera avisar Bráulia do acontecido, numa cena anterior. Indignada, a moça chama a escrava de mentirosa e ingrata. Bráulia recua, fingindo-se assustada e pedindo proteção a Magalhães. Este toma novamente o seu partido:

Magalhães (segurando Amélia pelos pulsos) — *A senhora é uma malvada* (torce-lhe os braços e atira-a sobre uma cadeira). *Vamos, Bráulia; deixa esta onça.* (Saem.)

(Ato II, Cena XII.)

Era o máximo que Amélia podia suportar. O marido se apossara de tudo o que era seu e ainda a maltratava assim por causa de uma escrava. Só lhe restava uma saída. Corre à janela e

chama Alberto, o homem que dizia amá-la. Comunica-lhe que partirá com ele:

Alberto — *Por onde? Podemos ser encontrados.*

Amélia — *Que importa? Desejo sair de cabeça erguida, à vista de todos; não é uma mulher que deixa seu marido: é uma vítima que foge a seu algoz. Partamos!*

Mas o fato é que Amélia era mesmo uma mulher que fugia do marido, numa sociedade patriarcal em que as jovens eram ensinadas, desde crianças, a obedecer à autoridade masculina; fato que não tinha perdão, fossem quais fossem as razões determinantes do gesto. As dificuldades que a moça encontra pela frente são tão grandes que ela cai na prostituição, torna-se uma grande cortesã, vingando-se, finalmente, dos culpados pela sua queda: o marido, e a sociedade que não a ajudara. Depois vem a regeneração, com a ajuda de um homem que a ama mas com quem recusa casar, por não se julgar mais uma mulher digna.

O tema da peça realmente não diz respeito à escravidão. Mas se apóia nela como uma das causas que leva Amélia à prostituição e possibilita ao autor a defesa da sua tese.

Pode-se dizer que não necessariamente as amantes dos maridos infiéis e brutais sejam sempre escravas. Um homem casado pode virar a cabeça por qualquer mulher e por ela submeter a esposa a humilhações e maus-tratos. Mas são humilhações "socialmente" suportáveis, uma vez que até em nossos dias — dentro de uma sociedade que ainda se rege por leis que visam a defender os interesses masculinos — a infidelidade conjugal é entendida diferentemente, conforme o sexo do cônjuge infiel. Não permitida, condenada, vingada até com a morte, quando se trata da mulher. Mas tolerada, "compreendida", quando se trata do homem. No máximo se lamenta a mulher cujo marido tem uma amante, se aconselha paciência e tolerância, resignação se for muito religiosa, jamais se recomendando a separação, ou por causa dos filhos ou por se reconhecer que a situação de desquitada, socialmente falando, não deixa de ser delicada entre nós, até hoje.

No caso da peça realmente se havia chegado a uma situação-limite, que um regime escravagista favorecia inteiramente. Perante a sociedade, não era estranho ou abertamente censurado que um senhor de escravos mantivesse relações sexuais com as mucamas da esposa, ou mesmo com as negras das senzalas, tivesse filhos com elas, os criasse ou os vendesse como escravos também. Ou

que elegesse alguma escrava mais bonita e jeitosa como favorita, ocupando em seu leito o lugar de uma esposa freqüentemente imposta, por quem não sentia atração ou mesmo afeto. Situação nada incomum, focalizada, aliás, em outras peças ou romances da época.

Mas quando isso sucedia, também não seria estranho que a esposa ultrajada se separasse do marido dentro da própria casa, ou, mais comumente, mandasse matar ou mutilar a rival. Não há dúvidas de que as negras ou mulatas podiam constituir uma "ameaça" à estabilidade ou sossego do lar. Mas não há dúvidas, também, de que poderia haver terríveis vinganças por parte das zelosas esposas. Fatos mencionados por Escragnolle Dória [71] são um triste exemplo de como algumas vezes elas agiam. Citando um relato de Manoel Bomfim, ele menciona a vingança de uma dessas senhoras: o marido manifestara admiração pelos belos dentes de uma escrava; incontinenti ela os mandara arrancar e os apresentara ao esposo numa bandeja.

Não importa qual fosse a atitude tomada por uma esposa; a verdade é que só um regime escravagista poderia permitir, com facilidade, a coexistência, no lar, da mulher legítima e da amante do dono da casa. Este não poderia, sem afrontar realmente a sociedade, trazer para o lar uma amante de condição livre, ainda que fosse parente ou amiga da família. Aliás, nenhuma mulher nessas condições aceitaria semelhante papel. Mas, em se tratando de uma mucama ou mesmo de uma simples escrava, submetida e submissa à vontade do seu senhor, a coisa mudava de figura, realmente.

A peça, repetimos, não visa a debater o problema da escravidão em si. Diríamos mesmo que, à primeira vista, o pensamento do autor parece estar mais do lado daqueles que abominavam a escravidão pelos males que a convivência forçada com elementos de tão baixo nível podia acarretar a seus senhores. O próprio Pinheiro Guimarães, rebatendo críticas à peça, assim se expressara: "Escrevendo a *Moça rica*, tomei como tese principal demonstrar que casamentos de uma certa espécie, isto é, impostos à mulher (...). É essa a idéia que domina todo o drama. Há, entretanto, outras teses secundárias que são: a escravidão não é só um mal para os escravos, é também para os senhores. Quanto mais bem formado é o indivíduo encarado em absoluto, isto é, quanto

71 Coisas do passado. *Revista do Instituto Histórico*. Rio de Janeiro, 1909. p. 308.

mais inteligente, mais tende a libertar-se, mais perigoso se torna; resultado natural, porém mau, de uma instituição absurda e revoltante (...)" [72].

Mas Henrique César Muzzio, jornalista, censor, membro do Conservatório Dramático, foi mais longe na apreciação do problema: "Ao lado de Amélia, que representa a pureza nos primeiros atos, Bráulia, a mulata, mulher aviltada pela escravidão e a quem desde o berço desfolharam d'alma, um por um, todos os instintos santos (...). A nossa sociedade tem progredido intelectualmente, é verdade, mas moralmente baixa numa progressão lastimosa. Enquanto tivermos escravos e saltimbancos políticos, uns a corromper a família e outros a corromper a nação, não melhoraremos, porque é preciso ter uma alma, temperada pelo padrão das maiores virtudes para resistir à dupla influência deletéria do lar doméstico e do ambiente público" [73].

Encampando a tese do perigo da convivência com o escravo dentro do lar doméstico, ele não deixa de reconhecer o poder aviltador da escravidão sobre o indivíduo.

Por isso, Bráulia também não tem imputação pelos atos que pratica. É um ser amoral, sua lei é a da pura sobrevivência, sua e dos filhos, não importa por que meios. Não tem afetos, nem sentimentos de gratidão. E nisso ela é mais autêntica do que as Joanas, os Daniéis, os Lourenços, que já analisamos, porque reage ao meio e às condições em que se criou e vive — a escravidão — da maneira mais racional possível: está lidando com inimigos, não com amigos. Por que deveria ser grata à senhora, que a ensinara a ler e a escrever, lhe emprestara livros, mas a mantivera na triste situação de escrava, lhe negara o único bem realmente inalienável, a liberdade? Mesmo porque, dar instrução ao escravo nessas condições seria impor-lhe mais sofrimentos, a consciência intelectual da sua mísera situação.

Algo mais se pode extrair ainda do comportamento de Bráulia que, ao contrário do de Pedro do *Demônio familiar*, é inteiramente condicionado pela sua situação de escrava: a sua suprema aspiração é a liberdade. "Quero ser livre, quero ser senhora", ela mesma o diz (Ato II, Cena VIII). E, como não consegue a liberdade, torna-se uma personagem nociva, capaz de cometer toda sorte de baixezas, odiando Amélia porque ela é "a senhora".

72 Apud GUIMARÃES NETO, Pinheiro. *Pinheiro Guimarães, na esfera do pensamento*. Rio de Janeiro, s.ed., 1937. p. 189-90.
73 Apud id., ibid., p. 493.

Mas sabe-se que tinha filhos com Magalhães, o senhor do seu destino, e podemos supor que não lhe fora dado o direito de escolha. Talvez compreendesse também a precariedade de sua situação numa estrutura social que permitia aos senhores de escravos separar famílias e vender os próprios filhos tidos das escravas. Assim, procurando consolidar sua posição dentro da casa, Bráulia estaria defendendo a posição de seus filhos e afastando a ameaça de uma possível separação.

É verdade que no último ato da peça é dito que Magalhães morrera pobre, arruinado por ela. Fato que nos leva, entretanto, a considerar que Bráulia, escrava ou não, era uma individualidade, não um ser passivo.

Portanto, uma personagem é tão importante na peça que, apesar da sua curta permanência em cena (apenas durante o Ato I), sua ação enforma e encaminha o conflito básico cujo desenvolvimento se traduz na "queda" e posterior "ascensão" de Amélia.

Não menos importante foi a impressão que Bráulia causou no público espectador ou leitor. Diz Escragnolle Dória, sem pretender estabelecer confronto "entre as três figuras do teatro brasileiro, Pedro, Bráulia e Joana", que sobretudo de Bráulia ficaram fortes lembranças entre os contemporâneos de Pinheiro Guimarães. Ele mesmo impressionado relata que "viveu nesta cidade uma senhora de fina linhagem, cuja geração representava a confluência dos sangues de duas famílias ilustres do Brasil, a do Marquês de Paraná e a do Conde de Porto Alegre. Em casa da referida senhora nunca houve meio de ser admitida qualquer mulata para ser alugada. Podia trazer atestados de oitava maravilha, era mulata; acabou-se, não servia. Perguntando-se uma vez à dona da casa a razão de tal ojeriza, respondeu com fino, arguto e convencido sorriso espalhado no gesto: "Mulatas em minha casa? Eu não quero desgraças. Depois que vi *A moça rica*, nunca mais me passam pela porta. E é demais" [74].

Ela ainda impressionava crítica e público em 1908, ao ser a peça encenada no Teatro da Exposição, bastante louvada por ter, entre outras coisas, lançado, "à frente da platéia, o grande e vergonhoso problema íntimo da família na escravatura: a mulata mucama (Bráulia), criada da senhora e amante do marido ordinário, tendo filhos deste e torturando aquela" [75].

[74] DÓRIA, Escragnolle, op. cit. acima nota 71, p. 321.
[75] Apud GUIMARÃES NETO, op. cit. acima nota 72, p. 128.

E a justeza da composição da personagem Bráulia foi mencionada por Pinheiro Guimarães (Neto) no livro que escreveu sobre o avô [76], no qual, referindo-se à Amélia e apontando como causa teratológica da deformação do seu caráter "a escravidão e suas conseqüências", chega à conclusão que "Por muitos títulos (momento histórico e social, psicologia das classes) a Bráulia e o Magalhães que lhe caíram da pena superam a Balbina e o Radagázio [77], de Graça Aranha, destrambelhados e imundos, voluptuosa, funda e incrivelmente pornografados".

A mucama, pois, nos é apresentada como sendo também um "réptil venenoso" [78] que pode picar o seio de quem o abriga.

Mas nem todos a viam assim. Luís C. P. Guimarães (1845/1898), a retratava de forma bem diferente. "É o mimo da casa; as meninas contam-lhe todos os segredos, os escravos a respeitam, as visitas reconhecem nela a herdeira presuntiva das malícias e indiscrições da família; e a sua vida se resume em ser a companheira da senhora moça em solteira, e a criada particular da senhora quando se casa. (. . .) Será preciso nomear a mucama? Quem não a reconheceu já nos rápidos traços que aqui deixamos, embora toscos e incolores?" [79]

Ambas as imagens padecem, a nosso ver, de uma certa dose de idealização, que as coloca em termos dicotômicos. A mucama seria uma ou outra coisa, dentro de situações que, modernamente, Jorge de Lima (1893/1953) alterou, ao compor um magnífico retrato em que ela nos é apresentada sob uma imagem que concilia as outras.

"Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüe de meu avô
uma negra bonitinha
chamada negra Fulô.
. . . . . .
. . . . . .
Essa negrinha Fulô
ficou logo pra mucama
para vigiar a Sinhá
pra engomar pro Sinhô."

[76] Apud id., ibid.
[77] Personagens de *A viagem maravilhosa.*
[78] *O demônio familiar*, Ato II, Cena VI.
[79] Apud ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro, Garnier, 1903. p. 643.

Negra Fulô para fazer todo o serviço e apanhar do feitor porque Sinhá acha que ela roubou o frasco de cheiro. Sinhô viu a negra sem roupa, sua vista escureceu e logo arranjou pretexto para ele mesmo açoitar a negra Fulô:

"..... .....
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê, cadê teu Sinhô?
que nosso Senhor me mandou?
Ah! foi você que roubou,
foi você, negra Fulô?
Essa negra Fulô!" [80]

O espectador ou o leitor de 1861 tinha do problema da mucama uma visão, diríamos, denotativa, e nessa base tecia seus comentários: Bráulia (ou qualquer outra mucama) seria má ou perigosa porque se prevalecia de sua situação de amante do Senhor para torturar ou tentar destruir a Senhora. Quando muito se admitia que a condição de escrava teria a sua parte de responsabilidade em tal comportamento.

A visão de Jorge de Lima tem a seu favor a perspectiva crítica que o tempo decorrido lhe proporcionou e justifica a análise das possíveis razões do comportamento de Bráulia (ou de qualquer outra mucama em igual situação), que a peça hoje oferece.

Não era a mucama, entretanto, o fulcro do problema relacionado com a peça que versava, fundamentalmente, sobre "a grande questão social da reabilitação da mulher" [81]. Tema e questão extremamente polêmicos para a época e que suscitaram críticas pró e contra, quando o texto foi encenado, com tanta veemência que despertaram a curiosidade de D. Pedro II. Resolvido a tirar as suas próprias conclusões, o imperador foi com a imperatriz ao Ginásio Dramático; acabou se empolgando também pelo espetáculo

[80] LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. p. 291-3.
[81] Crítica de Joaquim Manuel de Macedo no *Jornal do Comércio*, 7 out. 1861.

e participando das manifestações da assistência, conforme crítica do *Correio Mercantil*, de 8 out. 1861.

Aliás, pouco tempo depois, Pinheiro Guimarães seria agraciado com a "Ordem da Rosa, pelos estudos e trabalhos feitos e publicados", conforme decreto de 15 jun. 1863, rubricado por D. Pedro II e pelo Marquês de Olinda [82].

3.7 Paulo Eiró (1836/1871)

Enquanto Carlos Antônio Cordeiro permanecia omisso diante do problema social da escravidão, deixando que a sua peça apenas aflorasse aspectos que podiam comprometer o regime, Paulo Eiró, em S. Paulo, escrevia em janeiro e levava à cena em 2 de dezembro de 1861, no Teatro S. Paulo [83], um drama no qual o preconceito, ligado à condição social do indivíduo (o cativeiro), era veementemente denunciado. Conseqüentemente, com personagens negras e mulatas. Tratava-se de *Sangue limpo*.

Nascido em Santo Amaro, então localidade afastada da pequena São Paulo de Piratininga, Paulo Eiró descendia de tradicional família paulista. Desde cedo revelou acentuada tendência mística, que o levaria a cursar um seminário para ordenar-se padre (já tinha uma irmã freira e um irmão padre), mas do qual sairia por força da repercussão escandalosa de sua poesia contendo audaciosa propaganda republicana e abolicionista. Não escaparia, entretanto, da influência da atmosfera taciturna da São Paulo de então, propícia ao desenvolvimento e manutenção da persistente flor do romantismo brasileiro, do qual foram grandes expoentes Álvares de Azevedo e Castro Alves, sendo ele próprio um poeta romântico que a loucura e depois a morte cedo arrebatariam deste mundo. Segundo, ainda, Afonso Schmidt, um dos seus biógrafos [84], num artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 22 out. 1940, sobre O teatro e Abolição, "o primeiro grande poeta brasileiro a interessar-se pela abolição foi Paulo Eiró, pois quando Castro Alves chegou a S. Paulo (1866), já deviam circular pelos bancos da Faculdade de Direito os versos abolicionistas do infeliz cantor de Santo Amaro".

[82] Apud GUIMARÃES NETO, op. cit. acima nota 72, p. 120.
[83] *Sangue limpo* inaugurou, em começos de 1957, o Teatro Paulo Eiró, em Santo Amaro.
[84] *A vida de Paulo Eiró*. São Paulo, Nacional, 1940. p. 126.

A obra de Paulo Eiró abrangeu Poesia, História, Prosa (ficção), Folclore e Teatro, para o qual escreveu as peças: *Vanina Ornano* e *Sangue limpo*, dramas; *Chegamos tarde!*, *O traficante de escravos*, *Terça-feira de Entrudo*, *Pedra filosofal*, comédias; *Noivo à pressa* e *Fel e vinagre*, farsas; *À porta do teatro*, cena cômica; todas elas representadas em Santo Amaro, e todas perdidas, com exceção de *Sangue limpo*. Além dessas peças, há menção de outras em manuscritos de Paulo Eiró, guardados pela família.

Sangue limpo foi escrita para um concurso aberto pelo Conservatório Dramático Paulistano e encenada num espetáculo de gala para comemorar o 36.º aniversário de D. Pedro II. Recebeu críticas favoráveis e desfavoráveis, como seria natural. A desfavorável foi feita por um folhetinista anônimo e publicada no *Correio Paulistano* de 4 dez. 1861, tendo produzido grande impressão no espírito já doentio de Paulo Eiró (andava doente desde 1857), levando-o a desinteressar-se de escrever, apesar dos elogios que, por outro lado, recebeu. Segundo depoimento de Martim Francisco III, mais tarde secretário de Bernardino de Campos, quando este foi Presidente do Estado de São Paulo, a Academia de Direito compareceu em peso às representações da peça, demonstrando grande agrado pelo seu valor literário e pelo tema. E de Felizardo Jr., também poeta, jornalista e dramaturgo, gaúcho radicado em S. Paulo, recebeu a peça com os maiores elogios.

Mas Paulo Eiró perdera mesmo o interesse pelo que escrevera, a ponto de nem sequer responder à reclamação do editor a quem mandara os originais da peça, que só foi publicada em 1863, por iniciativa do Padre Casimiro A. de Matos Sales, irmão do poeta, pela Tipografia Literária. O autor, porém, não se preocupou em distribuí-la a possíveis interessados, quer por meio de venda, quer oferecendo-a, pelo menos, à imprensa.

Basicamente a peça se relacionaria com um conflituoso romance de amor entre dois jovens, um português de boa estirpe e a irmã de um sargento de linha, tendo como pano de fundo a cidade de S. Paulo quase às vésperas do 7 de setembro. "Moldura do quadro", como o próprio Eiró classifica no prefácio da peça. E o quadro vai ser composto com os elementos tirados da realidade brasileira da época, política e social, que o autor denuncia no referido prefácio: "não será dramático desenrolar a velha bandeira do Ipiranga, e nela apontar como antítese monstruosa a nódoa negra da escravidão, verme nojoso que rói a flor de nossas liberdades? Não será dramático mostrar o que fizeram nossos pais, e o que temos de fazer para coroar sua obra?" [85]

Isto é, à liberdade da Pátria não se devia seguir liberdade de grande parte de seus filhos, justamente aqueles cujo trabalho fora a base do seu crescimento?

O resumo da peça é o seguinte: D. José Saldanha, nobre português, adepto do Príncipe Regente, tem um filho, Aires, jovem de vinte anos, que se apaixona perdidamente por Luísa, irmã de Rafael, bravo e valoroso sargento de linha, que já servira a Pátria em várias ocasiões, mas que tem feições acentuadamente mulatas. Ao contrário da irmã, que é assim descrita por um militar que acompanha pai e filho num passeio pelo Pátio do Colégio num dia de festa, que reúne uma grande multidão: "Rara perfeição! Isso é ser avarento de palavras. Olhe bem. Que corpo formoso e lânguido! que movimentos cheios de graça e indolência! Como o brilho de seus olhos é adormecido: parecem duas estrelas gêmeas em noite quente de verão. Realmente é a mistura mais deliciosa da raça branca com o tipo indiano" (Prólogo, Cena VI).

Logo em seguida, o militar, conversando com dois desconhecidos que comentam a situação política do momento, se refere desairosamente aos brasileiros:

> 2.º desconhecido — *O estado atual é muito diferente; lusos e brasileiros têm se extremado.*
>
> Militar (com escárnio) — *Sim... graças a vossa mistura de sangue.*
>
> Rafael (voltando-se vivamente) — *Chamam-nos, então... mestiços?*
>
> Militar — *Pode entender como quiser.*
>
> Rafael — *Mestiços! Ah! meu bravo, a vós outros cabe a metade da injúria. Tomai-a!* (Animando-se) *Não vos envergonhais de lançar-nos em rosto as conseqüências do crime por vós praticado? Por vós, que tendes feito da América um pelourinho? Por vós, que não podendo obrigar o índio a cultivar a terra de que o despojastes, ides procurar além dos mares servos mais obedientes e mais vis? Quais serão os que ainda não satisfeitos com a exploração infame dos sentimentos do amor e da paternidade, não desdenharam fecundar o leito da escravidão? Somos nós, de certo. Sois generoso em demasia; não o achais, senhores?*
>
> (Prólogo, Cena VIII.)

[85] EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo*. 2. ed. São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico Municipal [1940]. p. 26. (1. ed. São Paulo, Tipografia Literária, 1863.)

Mas o militar continua ironizando e Rafael o desafia para um duelo e ainda a outros soldados portugueses. Há um tumulto, Luísa fica envolvida pelo povo, cai, Aires a ajuda. As coisas se acalmam e o jovem fica com Luísa até que um amigo da família, Vitorino, chega e a ampara. A moça se retira, mas Aires ficou irremediavelmente apaixonado.

No Ato I, vemos as tentativas de Aires, para se encontrar com a moça, de mandar-lhe cartas através de uma velha empregada, Onistalda; a ajuda que Vitorino acaba dando a Luísa, facilitando uma conversa sua com o rapaz na ausência de Rafael, que estava de serviço.

O pretexto da moça, com o qual convence Vitorino a ajudá-la, era a necessidade de desiludir o jovem e pedir-lhe que a deixe em paz. Na realidade, ela quer apenas revê-lo, porque também estava apaixonada.

Quando finalmente os dois se encontram, Aires faz-lhe as mais ardentes declarações e juras de amor, e Luísa não mais resiste. Mas desde logo uma coisa fica clara na conversa dos dois: haverá uma barreira para o casamento, aos olhos de D. José.

> Aires — *Não te magoes, Luísa. Eu não quero te ofender. Se eu te amo!*
>
> Luísa — *Ah! eu também...* (Cala-se, perturbada.)
>
> Aires (jubiloso) — *Acaba, Luísa... Deixa falar teu coração!... É como eu quero. Abrires-me tua alma inocente, para eu guardar nela meus júbilos, minhas lágrimas. Tenhamos coragem e chegaremos à ventura.*
>
> Luísa (vencida pelos afetos) — *Ou à morte. Aires, tem razão. Meu sangue não é puro... ferve-me... queima-me! E quando lhe ouço falar em sermos felizes...! Não! Nunca o seremos!... E, apesar disso, a minha alma arremessa-se, abraça esta idéia insensata, e quando ela faltar-me,... cairei morta!*
>
> Aires — *Não me fales em morrer, seria blasfemar Deus!*
>
> (Ato I, Cena IX.)

Rafael volta inesperadamente e Aires tem de fugir pela janela, despertando a desconfiança do sargento que fica furioso, tendo mesmo um impulso para matar a irmã, julgando-se desonrado pelo seu procedimento. Depois se acalma.

No Ato II, ele descobre que fora precipitado no julgamento da irmã quando esta lhe conta sobre o amor de Aires e o provável casamento. Rafael não crê neste desfecho e procura alertar Luísa,

SBD/FFLCH/USP

propondo-lhe mesmo que saia da cidade, procure distrair-se. Já é dia 5 de setembro de 1822.

Luísa cai em grande abatimento, mal se alimenta. A empregada traz-lhe outra carta de Aires em que ele conta toda a sua luta com o pai, ambos não cedendo em seus pontos de vista; finalmente, conseguira uma meia vitória: o pai visitaria Luísa, sem compromisso, porém.

Radiante, a jovem mostra a carta ao irmão. Mas Rafael continua cético, dando razão a D. José em não querer o casamento. Aconselha mesmo Luísa a esquecer o moço, o que ela não tem condições de fazer.

D. José realmente aparece e conversa com Rafael, perguntando sobre o seu passado, sobre o que faz. Luísa surge por momentos, pálida e trêmula. Rafael a ampara e diz a D. José que a irmã era o seu objeto santo, seu ídolo, depois que perdera os pais.

> Rafael — *(...) Que quero eu? De que preciso? Desconhecido em nome, pardo na cor, soldado da fortuna, não canso minha alma com ambições; mas para ela, para este anjo, julgaria sem valor uma coroa. Se tem por acaso um filho, senhor, deve compreender minhas palavras.*
>
> D. José (levemente enternecido) — *Sim, tenho; é bom e generoso. Ah! por que custa-me tanto fazê-lo feliz?*
>
> Rafael — *Além disso, senhor, veja minha Luísa, não é bonita? (...) Quem não diria que nestas veias gira o sangue europeu, que... bem o sabe, senhor... é o único sangue puro que há?*
>
> Luísa — *Como sofro!*
>
> Rafael — *Pobre Luísa! Retira-te agora, e vai descansar...*
>
> (Ato II, Cena X.)

D. José reconhece os dotes de Luísa, o caráter digno de Rafael, mas pede a este que o ajude a impedir o casamento. Ao que o outro responde que apenas cruzará os braços, repelindo com altivez a recompensa pecuniária em paga de seus serviços que D. José lhe oferece.

Por fim, o fidalgo confessa que aceitaria talvez uma moça do povo como nora, com as qualidades de Luísa; mas esta, por determinadas razões, não podia aceitar.

> Rafael — *Por causa da minha cor? Tem razão. A sorte do homem pardo é tão miserável! O pobre homem pode chegar à fortuna; o plebeu pode alcançar honras e glórias; mas o homem que traz em si o selo de duas raças diversas e inimigas, o que*

poderá ele fazer? Dirá às suas veias que conservem este ou aquele sangue? Dirá à sua própria epiderme que tome esta ou aquela cor? Obstáculo insuperável, que esmaga os maiores arrojos da vontade! Preconceito bárbaro e monstruoso que vota ao desalento e à obscuridade uma alma tão grande!

D. José — *Acompanho-o nesses sentimentos de filantropia; e bem que não deseje ir de encontro às idéias recebidas, por absurdas e desumanas que sejam, saltaria por cima desse inconveniente a fim de preservar a felicidade de Aires e a minha... pois são uma e a mesma coisa. O obstáculo que existe é outro e maior, direi mesmo, invencível. Que importa uma ligeira modificação no sangue?... mas deixar pesar sobre a minha família uma nódoa indelével... Sargento Proença, seu pai era escravo?*

Rafael (depois de um longo espasmo de furor) — *Senhor, é a uma pergunta ou a um insulto que devo responder?*

D. José (com placidez e desdém) — *Por que se exaspera assim? Se na sua alma existe uma chaga viva, não fui eu que a abri.*

Rafael (serenamente) — *Tem ainda razão, senhor D. José. Sejam os homens até o fim, de gelo. Eu responderei a essa pergunta contando a história de meu pai. Ela nada tem de rara mas é curiosa. — Um fazendeiro abastado havia perdido sua mulher. Ainda robusto, sentia esses transportes, que na mocidade têm o nome de amor, mas nos fins da vida, consagrada toda ao domínio e à cobiça, tornam-se cegos e vergonhosos como os instintos dos brutos. Para que contrair um segundo himeneu, que transtornaria seus planos de família e de engrandecimento quando viviam aí pelas senzalas e campos tantas escravas complacentes? Foi o que ele pensou e fez. A preferida, senhor, era uma pobre mulata que, criada com mimo por sua senhora, não fora rasgar os pés na roça ou nas matas virgens, nem crestara o rosto nas exalações ardentes do engenho de açúcar. Foi a minha avó, senhor D. José. Ela não resistiu aos afagos do seu senhor... pois não seria ridículo? Daí a nove meses, o fazendeiro tinha mais um filho e mais um escravo. Sim, mais um escravo, e para que lhe concederia a liberdade? Que direitos lhe dava a ele esse pingo de sangue limpo que se lhe introduzira nas veias? A pobre criança, pois, viveu com os outros crioulinhos, feliz por lhe deixarem a mãe. Quando morreu o fazendeiro, seus filhos tiveram escrúpulos de associar-se àquela injustiça atroz: meu pai recebeu a sua carta de alforria. Eu já o tinha dito: esta história é vulgaríssima, mas era preciso dar uma resposta a V. Excia.*

D. José — *Vê agora que é...*

Rafael — *Sou filho de um escravo, e que tem isso?... onde está a mancha indelével?... O Brasil é uma terra de cativeiro.*

Sim, todos aqui são escravos. O negro que trabalha seminu, cantando aos raios do sol; o índio, que por um miserável salário é empregado na feitura das estradas e capelas; o selvagem, que, fugindo às bandeiras, vaga de mata em mata; o pardo, a quem se reconhece apenas o direito de viver esquecido; o branco, enfim, o branco orgulhoso, que sofre de má cara a insolência das Cortes e o desdém dos europeus. Oh! quando caírem todas estas cadeias, quando estes cativos todos se resgatarem, há de ser um belo e glorioso dia!

D. José — *Vejo, com pesar que nada temos feito...*

Rafael (prorrompendo) — *E que quereis que eu faça, senhor? Não basta já de vergonha e de humilhação? A vós é que compete retirar-vos, antes que eu me esqueça de vossos cabelos brancos.*

(D. José vai sair; entra Aires firme e altivo.)

(Ato II, Cena XII.)

O rapaz veio para pedir a mão de Luísa, mas Rafael lhe responde que agora é tarde:

Rafael — *(...) Lavro uma sentença de morte. Embora! Vosso sangue não há de unir-se ao meu sangue.*

(Ato II, Cena Final.)

No Ato III, já é o dia da Independência. Estamos numa pousada à beira da estrada que vai para Santos, por onde deverá passar o príncipe regente.

Aires dorme, extenuado, rosto encoberto, na salinha ao lado do salão da taberna. A divisão do palco permite ter as duas visões ao mesmo tempo. O dono da taberna e o empregado conversam. Chega um negro "alto, robusto, de feições orgulhosamente ferozes; traz a roupa em andrajos e uma grande faca à cintura. Entra silencioso, toca na aba do chapéu e vai sentar-se ao fundo, ao pé do balcão". (Rubrica da Cena II, do Ato III.)

É Liberato; acaba de chegar de Santos e está eufórico. Conta que lá mataram um homem. Os outros se interessam.

Liberato — *Ah! senhor quer ouvir história? Negro vai contar. Eu conheço muito Liberato... é outro como eu mesmo.*

Brás (à parte) — *Assim me está parecendo.*

Liberato — *Liberato teve três cativeiros. Primeiro senhor dele era um velho muito bom. Dava esmola pra pobre; Liberato morria de fome. Senhor velho ouvia missa todos os dias, não*

saía da igreja; Liberato trabalhava sem parar, não tinha dia santo de seu. Um dia branco quis fazer uma capela; não tinha dinheiro, vendeu Liberato na fazenda. Foi mulher que comprou ele. Marido já tinha morrido. Era bonita, bonita, cara de anjo... fala dela era música. Negro apanhava todos os dias, negro comia barro pra não morrer de fome, negro não tinha licença de dormir. Sinhá dizia: Feitor não presta! E Sinhá ajudava feitor. Um dia mucama quebrou o espelho grande; Sinhá arrancou os olhos de mucama.

Brás — *Que Santinha!*

Liberato — *Liberato não pôde mais, fugiu. Foi gente atrás e pegaram ele. Sinhá disse: Surrem até morrer. Liberato apanhou três dias. Nisto chegou homem branco, homem grande, lá do Rio, e disse: Dou meu cavalo rosilho por este negro. Sinhá considerou e respondeu: Pode levar. Liberato esperou que desatassem as cordas e foi ajoelhar ao pé do homem branco. Branco virou as costas. Liberato jurou não se ajoelhar nunca aos pés de homem. Senhor novo tinha dele um filho que gostou de moça bonita de S. Paulo e quis casar com ela. Senhor velho foi ver moça e não deu licença. Senhor moço teimou. Pai dele então que faz? Chama soldado, leva filho à força pra Santos. Lá no Cubatão senhor entra num saveiro com o filho... rema que rema... chegou na vila. Havia duas noites que senhor não dormia. Fechou filho dele num quarto de cima, pôs Liberato de guarda ao pé da porta e foi se deitar. Outro dia, quando acordou, abriu o quarto; estava vazio. Chamou Liberato: — Onde está meu filho? — Não sei, não senhor. Ajoelha, cão. Liberato não quis ajoelhar. Liberato puxou a faca e abaixou-se. Quando branco deu a primeira chicotada, Liberato estendeu o braço. Senhor D. José caiu morto. Aí está como foi. Encha o copo, meu amo.*

(Ato III, Cena II.)

Quem conta esta história é o próprio Liberato, escravo fugido, já se viu. O taberneiro e o empregado, desconfiados, começam a embebedá-lo a fim de chamarem a polícia.

Surge Luísa, acompanhada de Vitorino, fraca e pálida, buscando descanso na viagem que está fazendo. Entra na salinha e percebe Aires. Os dois se entendem, não mais reprimem o seu amor e decidem não mais se separarem, aconteça o que acontecer. Nesse meio tempo, chega um cabo acompanhado de dois soldados, para prender Liberato que dorme, embriagado, no fundo da sala. Mas acorda, assim que o seguram:

Liberato — *Preso... entrar na cadeia... forca depois... Não, caminho é comprido... quero outro mais curto* (desembainha a espada).

Cabo — *Não se entrega?... Cheguem amigos... agarrem-no, e se resistir...*

Liberato — *Espera, branco. Vê esta faca? ainda tem sangue... mas preto não quer mais defender a vida. Fui eu que matei senhor D. José e o meu nome é... Liberato.* (Fere-se e cai morto. Horror nos soldados.)

Cabo — *Oh! diabo! Quem esperava por esta brincadeira? Que pressa teve ele!*

Um soldado — *Poupou uma corda à justiça.*

Cabo — *E talvez alguns arranhões à tua pele. A diligência está feita. Ponham-se em marcha.* (Vai sair...)

(Ato III, Cena VI.)

Triste epitáfio para um pobre morto que, afinal, não era ninguém mesmo.

Aires e Luísa estão prontos para partir, embora ela agora esteja vacilante e temerosa. Rafael chega todo satisfeito, avisando que o príncipe logo vai passar e que todos devem gritar: Independência ou Morte! Mas logo vê a irmã e Aires. Fica revoltado, não quer ouvir explicações, condena a irmã supondo-a já desonrada. Luísa pede que perdoe a ambos, Rafael recusa-se, Aires diz que não quer que a moça interceda por ele. Rafael enfurece-se contra a irmã, mas Aires já não mais o teme e lhe diz que pode matá-lo, ao invés de fazer qualquer mal a Luísa. E depois lembra que os dois devem ser fortes porque se Rafael a repele ele foi amaldiçoado pelo pai, por não desistir do seu amor.

Vitorino conta então que D. José fora morto pelo escravo que ele julgara ter favorecido a fuga do filho. Rafael compreende, finalmente, toda a situação; Aires deseja mesmo casar com Luísa, e agora está completamente só: pai morto, a terra em que pisa libertada, sem família e sem pátria, portanto. Serenando, dirige-se ao moço:

Rafael — *Quando tinhas tudo isso, eras para mim um inimigo. Hoje, que nada tens, estendo-te a mão e digo-te: Queres aceitar a minha pátria e a minha família?*

Aires aceita, radiante. Ouve-se tropel de cavalos, tinir de espadas, vozes fora, etc.

Vitorino — *É Sua Alteza que chega.*
Rafael (grave e descobrindo-se) — *Descubram-se, filhos... é o Brasil que passa.*
(Vozes do séquito, fora) — *Independência ou Morte!* (O ruído afasta-se; cai o pano.)

Paulo Eiró, realmente, como lembrara no prefácio da peça, apenas se limitou a apontar ao lado da "velha bandeira do Ipiranga", "a antítese monstruosa", "a nódoa negra da escravidão, verme nojoso que rói a flor de nossas liberdades". Mas, de tal maneira o faz, que não precisaria dizer mais nada mesmo.

Liberato é uma visão terrível de uma terrível realidade que Paulo Eiró se esmerou em mostrar.

O relato seco e monótono do negro, desfiado quase que mecanicamente, como as contas de um rosário, causa mais impacto do que qualquer discurso abolicionista pronunciado pela voz de um branco que nunca sofreria na carne os horrores que denunciasse. E não se tratava de fantasia ou excesso de imaginação do autor. Os fatos, de que há registro histórico, fartamente comprovam a crueldade do tratamento dado aos escravos e o conceito em que eram tidos por seus senhores, salvo as honrosas exceções de sempre. A literatura e o teatro, bem como a poesia, podem ter carregado um pouco nas tintas dos quadros que pintaram, mas não se afastaram da realidade. Que até Martins Pena não deixou de apontar em uma ou outra de suas comédias, embora ligeiramente.

E a figura do negro, na sua quase boçalidade, roçando o animalesco, por força da brutal maneira com que sempre fora tratado, ainda retém da essência humana muito mais do que o branco pensara ter-lhe arrancado. Restou-lhe ainda o sentimento de gratidão que não se torna subserviência e que se extingue por si mesmo ao se esgotar o gesto que o motivara. "Nunca mais se ajoelhará aos pés de homem". Substitui-o o primeiro e derradeiro lampejo de outro sentimento que a vida não lhe permitira cultivar: o da dignidade, o poder ser alguém que revida uma ofensa. Não mais será chicoteado sem culpa, sem que o ouçam. Readquiriu a postura de homem, ainda que conserve fraquezas que os brancos também têm: a bebida. Matará e morrerá por ela. Seu nome é uma ironia do destino: Liberato. Mas também um símbolo: libertado, ainda que pela morte. Outro Liberato, com o mesmo sentido, surgirá na dramaturgia brasileira, anos depois.

A curta permanência em cena do negro Liberato tem, dessa forma, uma grande importância. Fundamenta e justifica tudo o mais

que é dito na peça pela boca de outra personagem, o pardo Rafael, e que constitui o cerne do pensamento progressista de Paulo Eiró, relativamente às duas faces da escravidão.

Rafael é a outra grande figura da peça, revestido de uma importância ímpar na dramaturgia brasileira da época: trata-se de uma personagem negra (mulata) não escrava. Homem livre, caráter íntegro, patriota, militar de valor, mostra uma clara consciência do seu tempo e da sua situação dentro de uma sociedade escravagista e preconceituosa, diante da qual assume uma atitude digna e altiva, não isenta de uma certa dose de ironia.

Este tipo de personagem, negro não escravo, isto é, nascido livre, de pais livres, foi raramente focalizado pela dramaturgia brasileira da época. Raymond S. Sayers [86] considera que A. D. Pascual, dramaturgo castelhano radicado no Brasil, usou-o pela primeira vez no drama *A pupila dos negros Nagô* ou *A força do sangue*. Mas, além de esta peça ser posterior a *Sangue limpo*, pois é de 1872, as suas personagens têm apenas a cor negra, comportando-se, na realidade, como se fossem brancos de faces pintadas, e sua linguagem é, indisfarçavelmente, a das classes superiores brasileiras. O jovem Laurindo é um quartanista de medicina, filho de um negro, Tomás, rico, liberal, de alma generosa. O rapaz representa o negro bem-educado, com idéias avançadas. Situação bastante inverossímil até hoje, quanto mais na época, pois sabemos muito bem em que condições viveram e venceram a sua luta pela sobrevivência e pela Abolição, os negros talentosos como Luís Gama, José do Patrocínio, José Ferreira de Meneses e tantos outros.

Na verdade, situação idêntica à de *Sangue limpo*, não tínhamos ainda encontrado em nenhuma das peças que pesquisamos; e ela já permitia prever que a obtenção da liberdade não bastaria para que o negro pudesse ser integralmente aceito na sociedade dos brancos. Os estigmas da cor e da antiga condição não desapareceriam com a libertação, tão facilmente.

Na peça, embora D. José afirmasse que o maior empecilho para o casamento dos jovens fosse o fator social (a ascendência escrava e não a negra), as duas coisas na realidade se completam ou se confundem. Pois o preconceito é uma coisa só — forma de comportamento originado por determinados tipos de sociedade, que apenas procura causas para se justificar. No caso, então, seria

[86] *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958. p. 309-10.

impossível que, no Brasil da época, mestiços não descendessem de escravos, já que eram eles que forneciam os elementos da miscigenação.

Hoje, passados tantos anos da promulgação da Lei Áurea, o primeiro deles parece esquecido, porque a memória dos homens é fraca; mas a cor, acentuada ou clarificada, ainda persiste como uma barreira, dificultando ao negro e seus descendentes a perfeita integração social. Que só se efetiva mesmo ao nível do trabalho, mas numa escala correspondente ao nível de vida dos trabalhadores; isto é, quando brancos e negros se irmanam no pauperismo, na doença, na subnutrição, no subemprego, o problema da cor deixa realmente de ter sentido. Todos se igualam na necessidade.

Rafael é, sem dúvida, o porta-voz das idéias do autor, mas não no estilo do *raisonneur* das peças de tese do Realismo. Não é um mero comentador e sim uma personagem cuja ação influi no encaminhamento do conflito e lhe proporciona uma solução feliz. Ele e Liberato estão colocados nos dois extremos a que poderiam chegar, descendo ou subindo. Mas Rafael tem consciência do que poderia ter sido seu destino, e Liberato não tem sequer condições para sonhar ou almejar algo diferente. Teria se contentado com a satisfação das mais elementares (porém fundamentais) necessidades da vida: comer, dormir, descansar talvez ... E ambos acabaram alcançando o que desejavam.

A mestiça Luísa é apenas uma doce e pura heroína romântica; desmaia, soluça, recebe proibidas cartas de amor, tem entrevistas também proibidas e surpreendidas pelo zeloso guardião de sua honra — que é a da família. Renuncia, quer morrer, não resiste à visão do ente querido; vacila e, felizmente, realiza o almejado sonho: o irmão abençoará o seu casamento com o amado. Estaria perfeitamente colocada em qualquer drama romântico europeu; bastaria que a sua situação de descendente de escravos fosse substituída pela de uma enjeitada, por exemplo.

Isso não tira, porém, o valor da peça, no sentido em que ela mais nos interessa. Pelo contrário, possibilita o conflito básico em torno do preconceito baseado na condição social, de que a cor é um signo.

E, com eloqüência mas com simplicidade, Paulo Eiró deixou bem exemplificado o seu pensamento: "a nódoa negra da escravidão" não devia mesmo "roer a flor de nossas liberdades" [87].

[87] EIRÓ, Paulo. Prefácio. Op. cit. p. 26.

3.8 Maria Ribeiro (1829/1880)

A problemática da "mãe escrava" reaparece em outra peça escrita em 1864 por Maria Ribeiro e representada pela primeira vez em 13 de maio de 1866, no Ginásio Dramático.

Maria Angélica Ribeiro, filha do Capitão Marcelino de Sousa Rego, nasceu em Parati, Estado do Rio de Janeiro. Era casada com João Caetano Ribeiro, hábil cenógrafo que trabalhou para o ator João Caetano dos Santos durante os anos de 1855-1857, 1859 e 1862. Nascido em Portugal, João Caetano Ribeiro foi discípulo do cenógrafo italiano Vicente Bragaldi, com quem se iniciou na cenografia européia, e no Brasil estudou com Manoel Araújo de Porto Alegre, Barão de Santo Ângelo, a extraordinária figura das artes e literatura brasileiras que, entre outras coisas, pintor como era, foi diretor e professor da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Em 1861, João Caetano trabalhava como cenógrafo no Ginásio Dramático, teatro no qual esteve em 1866 com o ator e empresário Furtado Coelho. Mas antes, em 1863, com dois atores, Martins e Cardoso, organizou a Empresa Dramática que inaugurou suas atividades no Ateneu Dramático em 1.º de setembro de 1863. Pintou também cenários para os teatros S. Januário, Alcazar, Provisório, etc., bem como para os dois teatrinhos das princesas imperiais, em Petrópolis.

Na peça impressa, Maria Ribeiro, numa dedicatória a D. Violante de Bivar, esposa do Cons. Diogo Soares de Bivar, um dos fundadores e primeiro presidente do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, faz um histórico de sua vida e de suas atividades literárias, estas desde quando as começara, aos doze anos de idade, escrevendo coisas singelas, até chegar ao seu primeiro drama: *Guite ou As feiticeiras dos desfiladeiros negros*, cuja boa acolhida, aliás, estimulou-a a prosseguir escrevendo mais dois dramas aparecidos em 1856: *Paulina* e *A aventureira de Vaucloix*. Sempre bem sucedida, continuou escrevendo: *Anjos sem asas*, *D. Sancho em Silves*, *Cancros sociais* e *Gabriela*, todos dramas; e as comédias: *Cenas da vida doméstica*, *Um dia na opulência*, *A cesta da tia Pulchéria*, *O poder do ouro*, *Cancros domésticos*, *O onfalista*, precedidos de *As luvas de pelica*, todos com o beneplácito da Censura [88]. Dentre eles parece que só foram encenados *Gabriela*

[88] A relação desses textos, extraída da dedicatória da autora a D. Violante de Bivar, diverge, em parte, da que é mencionada em *Subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil*, de J. Galante de Sousa, v. II, p. 455.

e *Cancros sociais*. É deste último que nos ocuparemos, já que a sua temática está dentro do assunto que nos interessa.

Encenada em 1865, a peça foi também impressa, com um prefácio de Joaquim José Teixeira [89], no qual ele constata que, "com uma delicadeza digna de admiração, a autora flagela o cativeiro, que é um dos nossos maiores cancros sociais". E, realmente, desta vez a escravidão é diretamente focalizada, constituindo a sua crítica a tese que a autora expõe e defende com bastante vigor. Fazia parte do elenco de atores que encarnaram as personagens da peça Jacintho Heller, o ator-empresário, que na década de 70 procuraria alternar peças ligeiras com peças sérias em sua companhia, com intenção de salvaguardar as últimas, e Furtado Coelho, outro também dos grandes empresários-atores da época e que foi casado com a atriz Lucinda Simões.

Como estrutura dramática, a peça parece inserir-se na corrente do Realismo: um esquema fechado, com todas as ligações perfeitamente estabelecidas. Mas, com exceção de duas personagens sem importância dramática, todas as outras têm um tipo de inter-relacionamento dentro de uma trama muito complicada, com segredos misteriosos, reconhecimentos, um quase vilão, que aproximam a peça muito do melodrama, por sua vez.

Assim é que Eugênio, um negociante ainda moço, casado com Paulina, vai festejar o 15.º aniversário da filha, Olímpia, libertando uma escrava, Marta, parda-clara, de 57 anos, que ele pretende comprar de um sr. Forbes, 60 anos, procurador de causas.

Em sua casa encontram-se, ainda, o Barão de Maragugipe, capitalista, e o Visconde Medeiros, 56 anos, negociante. O primeiro, tutor e protetor de Eugênio, e o segundo, conviva forçado da casa, com pretensões a casar com Olímpia.

Presente, também, Matilde, 45 anos, amiga de Paulina.

Sabe-se logo que Eugênio não dará a filha em casamento ao Visconde, pessoa pretensiosa e vulgar, a quem o Barão vota grande antipatia.

Numa conversa entre Paulina e Matilde esta conta que se divorciara aos 19 anos de um homem brutal e perdulário, e que sempre sofrera por causa do seu estado civil. Paulina conta que também sofrera muito por causa do pai, que falira na Bahia, fora acusado de estelionatário e partira para o Rio, sob o peso

[89] Autor dramático e político de destaque; entre outras coisas, foi Presidente de Sergipe. No seu prefácio, p. 13-6, faz também a crítica, elogiosa, da peça.

de acusação infamante. Fato que o levara à morte, de vergonha, quando se preparava para defender-se.

Apreensiva, Matilde pergunta o nome do pai de Paulina e mostra-se chocada ao saber que ele se chamava Olímpio Torres. Paulina não percebe e continua contando que, após a morte do pai, fora para a companhia da madrinha, com quem vivera até casar-se com Eugênio, este um protegido do Barão, que lhe dera todo o carinho e a melhor educação possível.

O mencionado Forbes traz a mulata Marta a Eugênio, que pretende comprá-la por dois contos de réis. No momento da transação, a escrava, por acaso, olha para um retrato pendurado na parede do escritório. Perturba-se, pergunta a Eugênio se ele não a reconhecia. Também perturbado, Eugênio diz que não. Marta insiste em saber quem é a pessoa do retrato, e tanto ela quanto Forbes mostram-se abalados, porque, visivelmente, reconheceram o retratado. Era o pai de Paulina.

As coisas vão se aclarando. Marta é a mãe de Eugênio e fora escrava do pai de Paulina, quando mocinha. Seduzida por um caixeiro da loja, tivera um filho aos dezesseis anos. Pouco depois, seu senhor, Olímpio Torres, envolvido em negócios confusos por um empregado, sabe-se agora, Forbes, mancomunado com o mesmo caixeiro que seduzira Marta, perde tudo o que possuía e vai para o Rio, onde acaba morrendo, como se viu.

Nesse meio tempo, Forbes ficara com Marta, pessoa educada e de bons costumes, e vendera-lhe o filho pequeno ao Barão de Maragugipe, que o criara com todo o carinho, o libertara, dera-lhe o nome de S. Salvador e uma profissão, na qual enriquecera.

Eugênio reconhece a mãe, mas não tem coragem de admiti-lo, receando que a mulher o abandone, por sabê-lo filho de escrava. Contemporizando, coloca Marta a serviço da filha, Olímpia, e as duas se dão maravilhosamente. O que vai provocar ciúmes em Paulina, que julga existir alguma ligação amorosa entre o marido e a ex-escrava. Os ciúmes vão aumentando e chegam ao ponto de provocar violenta cena entre os dois:

> Eugênio (severo) — *Basta, senhora! Nem mais uma palavra de insulto!*
>
> Paulina (dolorosamente ressentida) — *Ameaças!*
>
> Eugênio (grave) — *Não ameaço, peço-lhe... ordeno-lhe mesmo! que respeite...*
>
> Paulina (com explosão de cólera e desprezo) — *À sua amásia?...*
>
> Eugênio (apresentando-lhe Marta) — *À... minha mãe* (vem entrando o Barão).

Paulina (aterrada) — *Sua mãe!*
Marta (para Eugênio) — *O que fizeste?*
(Ato IV, Cena II.)

O Barão diz que Eugênio fizera seu dever, seguindo, aliás, o conselho que lhe dera desde que soubera que Marta era a mãe de seu protegido. Mas este está aterrado com a idéia de que Paulina o abandonará, agora que sabe que ele é filho de uma escrava. O Barão o acalma, dizendo que Paulina é boa pessoa e não fará isso. Há um entendimento feliz entre mãe e filho, e logo depois o Barão vem mostrar a Eugênio documentos que provam que ele nascera livre, de mãe também livre. Matilde, ex-esposa de Forbes, agora na prisão por causa de novas falcatruas, conseguira convencê-lo a restabelecer a verdade: Olímpio Torres libertara Marta, sem que ela soubesse, quando estava grávida; portanto Eugênio nascera livre. Forbes, então empregado de confiança de Olímpio Torres, sabia disso, mas de má fé e de conluio com o ex-caixeiro sedutor da escrava e hoje Visconde de Medeiros, deixara que Marta e o filho parecessem constituir os bens que, oficialmente, o negociante subtraíra aos credores, quando da sua falência. Arrependido, Forbes confessara tudo e se prontificara a convencer o Visconde a dar o nome ao filho. Documentos em poder de Matilde comprovavam esses fatos.

Paulina, que se retirara, volta acompanhada de Marta e pede perdão ao marido. Tudo esclarecido, finalmente, volta a felicidade ao lar de Eugênio.

De imediato se estabelece a diferença entre as personalidades de Marta e de Joana, de *Mãe*, de José de Alencar.

Amando estremecidamente o filho que também tivera fora do casamento, alucinada de dor quando ele lhe fora arrancado dos braços para ser vendido, vivendo sabe Deus como durante os anos que se seguiram à separação até reencontrar Eugênio, Marta nem por um momento se despoja de características bem racionais. Procede como qualquer mãe, independentemente da cor ou condição social, procederia ao reencontrar o filho perdido há tantos anos. De início, a vemos apagada, não se impondo ao filho, que reluta em reconhecê-la, mas reivindicando com ternura, ao mesmo tempo, seus direitos:

(Marta aproximando-se.)
Eugênio (apercebendo-a) — *O que vem fazer aqui?*
Marta (muito comovida) — *Meu filho!...* (súplice) *Agora que estamos sós... uma palavra ao menos...*

Eugênio — *Nada tenho a ouvir, nem a dizer!... Já lhe disse que... não a conheço!*
Marta (amargurada) — *Não me conheces?... Oxalá que assim fora! não prantearia com lágrimas de sangue a tua crueldade!*
Eugênio (perturbado) — *Senhora!...*
Marta (ressentida e penalizada) — *É possível que a tua opulência e o esplendor da tua posição sejam causas para que renegues aquela que te alimentou com o sangue das suas veias?* (enternecendo-se) — *Que te ajudou a dar os primeiros passos na vida, e te ensinou a balbuciar a primeira oração a Deus?*
Eugênio (em grande luta de sentimentos) — *Basta... basta!...*
Marta (súplice) — *Chama-me tua mãe!* (olha em torno da sala) — *Tua mãe!* (com muita ternura) — *Filho de minha alma!... Oh!* (Quer pegar na mão de Eugênio; este, que tem estado em grande agitação, afasta-se vivamente.)
Eugênio — *Repito-lhe que... está enganada!*
Marta (com amargura) — *Enganada?! Crês tu que um coração de mãe se possa enganar? Julgas que o íntimo de um seio de mulher estremeça sem ser pelo ente que gerou?...* (Eugênio encaminha-se para o fundo. Marta toma-lhe a passagem.) — *Filho!* (em lágrimas) *Meu filho! Não me fujas! Atende à mísera que te chamou nos longos dias de 29 anos! A única consolação que eu tinha nas minhas cruéis aflições, era a esperança de um dia encontrar-te e unir-te ao meu seio!* (Eugênio olha desassossegado para as portas.) — *Vejo que é o receio que te faz fugir dos meus braços... sim, tu me hás reconhecido... tua comoção m'o diz...*

Mas Eugênio recua e diz, repelindo-a:

— *Esse Eugênio... morreu para a senhora.*
(Ato II, Cena XI.)

Angustiada, Marta desmaia e é amparada por Eugênio. Paulina entra neste momento, fica espantada com o que vê, e data daí a sua desconfiança e posterior ciúme.

Este diálogo entre mãe e filho se não é patético tem, pelo menos, bastante realismo. Eugênio, por mais liberal que fosse, tinha plena consciência dos preconceitos de uma sociedade escravocrata que não perdoava a ninguém a proximidade de uma ascendência escrava. Podia desculpar a cor, quando disfarçada — e era o caso de Eugênio, pois, segundo Forbes:

Eugênio (ansioso) — *E... o que foi feito do filho de Marta?*
Forbes — *Vendi-o aqui para o Rio; era* um mulatinho (o grifo é nosso) *endiabrado! Não o pude suportar!*
(Ato II, Cena VIII.)

Vendera-o justamente ao Barão, que o libertara e pudera criá-lo como filho, provavelmente porque a sua cor não o comprometia e também porque, segundo escrevia Perdigão Malheiro em 1866 [90], a alforria de escravo de cor clara era muito comum; "prova não só a simpatia pela causa de liberdade e conseqüente repugnância ao cativeiro, mas (o que é notável) que se não fora a cor escura, os nossos costumes não tolerariam a escravidão". Além disso, "Ser de cor, provir mesmo do Africano negro, não é razão para não ser alguém, no nosso país (...), alguns têm ocupado os mais altos cargos do Estado, na governança..." [91] Mas, essa mesma sociedade, que desculpava a cor, não perdoaria o fato de Eugênio ter sido escravo também, como ele reconhece ao Barão:

Eugênio — *É a desonra que sobre mim pesaria se soubessem que sou filho de uma escrava?! Que fui... cativo! eu?...* (desesperado) — *Oh!*

E que o preconceito contra a posição social era realmente mais forte que o da cor, atingindo o próprio Eugênio, é comprovado pela sua resposta ao Barão, quando este o aconselha a contar tudo à mulher:

Eugênio — *Nunca! Morreria de vergonha... antes de pronunciar a primeira palavra! Pois eu, que quero ser respeitado por ela, hei de depor a seus pés uma fronte envilecida pelo* ferrete da escravidão? (O grifo é nosso.)
(Ato II, Cena X.)

Talvez ele tivesse mesmo razão em temer o preconceito da mulher, pois Paulina, numa discussão com o marido por causa de Marta — que ela quer que seja despedida, alegando desconhecer seus precedentes —, responde-lhe, quando este argumenta que os precedentes das outras empregadas também eram desconhecidos:

90 *A escravidão no Brasil*. 3. ed. Petrópolis, Vozes/MEC/INL, 1976. v. II, p. 97. (1. ed. em 1866-1867.)
91 Id., ibid., p. 101.

Paulina — *Ao menos, são mulheres que nasceram livres.*
(Ato II, Cena XVII.)

Parece claro, assim, que o preconceito era mais ligado à condição social que à racial; o que não deixava de constituir uma contradição, pois nenhum homem de cor no Brasil da época escaparia de ser descendente de escravo. Negros africanos, livres, certamente não viajariam para o Brasil, a passeio ou para aqui se radicarem.

Marta devia compreender bem e não se admirar da relutância do filho em reconhecê-la e certamente o perdoava porque, segundo Matilde:

Matilde — *(...) é boa criatura, e é infeliz, como todo ente que, tendo a consciência do seu valor, se estorce nas agonias de uma forçada abjeção!* (Pequena pausa) — *Não acha uma bárbara irrisão do destino, o dom do espírito e da inteligência, em alguns indivíduos?*
Barão — *Em certos casos, é, minha senhora.*
Matilde — *Nem se deve desenvolver e frutificar tão funestos dons em um escravo. Para que revelar-se a uma moça cativa, condenada pela sua condição aos mais grosseiros misteres, o que há de distinto e elegante em conhecimentos e prendas, só próprias dos círculos elegantes? Marta está neste caso, foi vítima daquelas que a criaram. Educou-se com a filha de sua senhora no mesmo colégio e aprendeu tudo quanto aquela estudou... até música e desenho!...*
(Ato IV, Cena XXV.)

O caso de Marta não era, entretanto, comum. Pelo contrário. Segundo ainda Perdigão Malheiro: "a educação é coisa que pouco ou nada se cuida em relação ao escravo, sobretudo a educação moral e religiosa, ele é, por via de regra, reputado ainda mero trabalhador (...). Em diversos tempos e mesmo em outros países assim igualmente tem sido, porque receiam que a instrução, a ilustração promova nessa classe o desejo (aliás natural) de emancipar-se, e conseguintemente dê ocasião a desordens, ponha em perigo a sociedade" [92].

Relativamente a Marta, porém, talvez devido à doçura do seu temperamento, a educação recebida apenas a predispusera à resignação e ao sacrifício. Sem eliminar, entretanto, a esperança

92 Id., ibid., p. 98.

de que o filho a reconheceria ainda. O que, de fato, vai acontecer, quando Eugênio tem conhecimento, através de Matilde, de que fora Forbes quem reduzira à escravidão dois seres livres, ele e a mãe. Não mais conseguindo conter a emoção, ele cai aos pés de Marta, ao vê-la entrar na sala:

Eugênio — *Minha querida mãe!* (Cai-lhe aos pés.) *Perdão!* (Beija-lhe as mãos a chorar.) *Perdão!*

Marta (alegre e agitada, querendo erguê-lo) — *Meu Deus! Será isso um sonho?...*

Eugênio — *Hei de torná-la tão feliz!...* (Torna a beijar-lhe as mãos. Paulina vem entrando pelo fundo e pára fulminada pelo que vê.)

Marta — *Não posso ser mais feliz do que sou neste momento! Ergue-te, deixa-me abraçar-te.* (Eugênio, ao erguer-se, vê Paulina que se aproxima.)

Eugênio (estremece e recua) — *Paulina!!!*

Marta — *Ah!!*

Paulina (com voz trêmula de cólera) — *Exigi há pouco que despedisse esta criada; agora, peço-lhe que a conserve: é a mulher que lhe convém.* (Olímpia e Matilde entram pelo fundo, no momento em que desce o pano.)

(Ato III, Cenas XXIV e XXV.)

Logo após, há uma cena de incrível violência em que Paulina, descontrolada, injuria atrozmente a pobre Marta, que se mantém em silêncio para não comprometer o filho. É o que Matilde conta ao Barão, acrescentando que tomara partido de Marta, já que Eugênio não pudera defender a mãe, ou não tivera condições, uma vez que não tinha coragem de contar a verdade à esposa. Nesse momento, Matilde entrega ao Barão os documentos que provam que Marta já era livre quando o filho nascera.

Eugênio ainda reluta em se abrir com a esposa. Marta percebe o seu estado de ânimo:

Marta — *Já estiveste com Paulina?*

Eugênio (desanimado) — *Não tive valor para procurá-la.* (Ergue-se.)

Marta — *Meu pobre filho! Sê forte, não desanimes.*

Eugênio — *O lance é tremendo! Apresentar-me ante Paulina, na aviltante condição de escravo... escravo! eu filho de uma escrava?! Oh! não, não posso!*

Marta (com amargura) — *Eugênio!*

Eugênio (beija-lhe a mão) — *Perdão!*

Marta (triste) — *Só para uma mãe, todos os sacrifícios são possíveis! Sei o que me cumpre fazer pela tua felicidade. Levada pelo egoísmo da minha ternura, esqueci o mal que a minha presença...*

A entrada de Paulina a detém. Eugênio procura explicar à esposa que o encara com frieza. Marta prossegue:

Marta — *Antes de deixar esta casa para sempre...*

Eugênio — *Deixar esta casa?*

Marta — *Sim, e praza a Deus, que com minha ausência, volte a ela a paz e a felicidade que gozavam antes de minha funesta aparição!*

Mas Paulina continua acreditando que existe mesmo a ligação amorosa entre Marta e Eugênio, que a torna inacessível a qualquer argumentação: continua tão agressiva que leva, finalmente, Eugênio a ordenar-lhe que o respeite:

Paulina (com uma explosão de cólera e desprezo) — *Â... sua amásia?...*

Eugênio (apresentando-lhe Marta) — *Â... minha mãe!* (Vem entrando o Barão.)

Paulina (aterrada) — *Sua mãe!!*

Marta (para Eugênio) — *O que fizeste?*

Barão — *O seu dever! Muito bem, meu filho!* (Aperta a mão de Eugênio. Vai para junto de Paulina.) *Ânimo!*

Paulina (à meia voz, ao Barão) — *É então verdade?...* (Eugênio e Marta falam entre si, olhando para Paulina.)

Barão — *É.*

Paulina (mortificada) — *Oh!...*

Barão — *É uma revelação, que há muito seu marido lhe devia ter feito; o receio de desgostá-la o reteve. Agora, que sabe o segredo que se lhe ocultava, mostre-se mulher superior, pelo sentimento e pela inteligência! Vá para o seu gabinete, e procure tranqüilizar-se. Daqui a pouco, lá estarei para conversarmos.*

Paulina (caminhando vagarosamente) — *Meu Deus!... o que hei de fazer?...*

Barão (acompanhando-a) — *Cumprir a sublime missão da mulher: amar e esquecer.* (Sai Paulina.)

(Ato V, Cenas I, II e III.)

Nestas três cenas seguidas, entram em choque valores morais e preconceitos sociais. Marta, como toda a mãe bem-formada, está disposta a sacrificar-se pela felicidade do filho. Mas escolhe ou prefere a saída da casa, ao invés da saída da vida; e se o seu comportamento não é tão extremado quanto o de Joana (*Mãe*, de José de Alencar), nem por isso é menos digno de elogios. Afinal, também tinha a perder muita coisa: reencontrara o filho perdido há tantos anos, conseguira que ele, voluntariamente, a reconhecesse como mãe, e ainda havia a neta, a quem já dedicava muito afeto.

O que talvez melhor explique os tipos de comportamentos de *mãe*, sejam as condições em que eles se expressam. Marta é uma escrava de qualidades incomuns: inteligente, educada, instruída. Menos primitiva ou instintiva, portanto, que o comum das escravas criadas nas condições que Perdigão Malheiro descreveu. A sua educação devia conter, forçosamente, um componente religioso bastante forte, que, de início, lhe proibiria o suicídio. O seu mundo, em que pese a sua condição de escrava, tinha perspectivas muito mais amplas, por força da instrução que recebera e que tão bem aproveitara, segundo Matilde; o que lhe permitiria intuir que haveria soluções menos drásticas para o problema que enfrentava.

Além disso, o amor pelo filho estava num plano mais subjetivo porque não se fundava numa convivência diária, constante, que pode gerar comportamentos extremados, que prejudicam a capacidade de raciocinar sobre o que deve ou o que não deve ser feito.

Por tudo isso, Marta reconhece simplesmente que, diante da situação criada, o melhor seria afastar-se da casa, fato que causaria menos trauma que a deserção da vida. Mesmo porque, de uma certa forma, tinha conseguido o que desejava: o amor e o reconhecimento do filho querido. Amá-lo à distância era, ainda assim, uma situação bem melhor do que aquela em que antes se encontrava.

Quanto a Eugênio, redime-se, num instante, das vacilações anteriores, bastante compreensíveis no contexto em que se davam.

O maior problema, entretanto, seria enfrentado por Paulina. Ela é que teria de absorver o choque do conhecimento da verdade, racionalizar o seu conteúdo a fim de enfrentar uma nova situação em que preconceitos arraigados e valores cristãos igualmente fortes se enfrentariam com igual vigor. Isso a deixa num estado de quase estupor, bem expresso no gesto e na frase que pronuncia:

> Paulina (caminhando vagarosamente) — *Meu Deus!... o que hei de fazer?...*
> (Ato V, Cena III.)

Dramaticamente o problema não é bem resolvido; também não o é psicologicamente. A autora furtou-se a desenvolvê-lo, relegando a sua solução para fora de cena, trazendo-nos de volta uma Paulina, a quem Marta fora fazer companhia, pedindo perdão e dizendo significativamente ao Barão "— Amei e esqueci". Mascara, assim, a existência de uma realidade social — o forte preconceito, não tão facilmente vencível —, com um desfecho moral, próprio do melodrama. Todos os problemas são solucionados e há um final feliz.

De certa forma, embora sem um final feliz, José de Alencar fez o mesmo em *Mãe*. Seria aceitável, embora com certa reserva, que Jorge não tivesse nenhuma reação de surpresa desagradável ao saber que era filho de uma escrava. Afinal, ela o criara e ele lhe era muito afeiçoado. Mas que Elisa, a noiva, não se pronunciasse a respeito e que o próprio Gomes (o pai) tenha seus preconceitos tão facilmente abafados quando Joana morre, faz supor que José de Alencar tenha, também, querido dar um fim moral à sua história, embora contrariando a verdade social.

Maria Ribeiro não fez da sua peça apenas uma tribuna onde pregasse francamente a Abolição. Mas o seu sentido antiescravagista está patente na composição de quase todas as personagens: Eugênio, o Barão, Paulina, Olímpia e a própria Matilde, cujo conceito sobre os escravos não é muito lisonjeiro. Embora, curiosamente, seja expressa através dela a opinião mais avançada da peça:

> Eugênio — *(...) pouco benevolente para com essa mísera classe, deserdada de todos os gozos sociais e lançada, como vil excrescência, fora dos círculos civilizados. (...) estou intimamente convencido de que existem muitíssimos escravos morigerados e dedicados às pessoas e aos interesses de seus senhores. (...) Vejo que V. Exa. é do número daqueles que pensam que o cativeiro impõe a estupidez e a desmoralização.*
>
> Matilde — *Não, sr. Comendador; sei que os instintos e paixões, boas ou más, se manifestam e se desenvolvem em qualquer estado ou condição da criatura. E nem julgue que sou apologista desta monstruosa aberração dos direitos das gentes, que dá ao homem propriedade individual sobre seu semelhante! À idéia tão grandiosa dos heróis da nossa Independência, tão magnanimamente realizada nos campos do Ipiranga, devia ter-se*

seguido a completa abolição de uma lei que nos apresenta ao estrangeiro como um povo bárbaro e ainda por civilizar-se. Esse é o cancro que solapa a base de nossa emancipação! Lamento a sorte anômala desses infelizes; porém, aborreço-os. Devo todos os meus infortúnios a escravos, dos quais era eu mais mãe do que senhora. É gente muito ingrata.
(Ato I, Cena XVII.)

Fala bastante elucidativa, expressando o pensamento da autora no que diz respeito à sua posição diante do problema do cativeiro, fundamentada visivelmente em Rousseau. E habilmente completada, como sendo o pensamento da personagem Matilde, quando ela se refere ao seu desapreço pelos escravos em geral.

O que há de altamente positivo na peça de Maria Ribeiro é a sua condenação frontal ao cativeiro numa época em que muitos autores não tinham coragem de se pronunciar com tanta firmeza; bem como o fato de ela procurar mostrar a possibilidade da eliminação do preconceito contra o ex-escravo ou escravo, cujas fortes raízes assentavam na convicção de que "o homem (é) reduzido à condição de *coisa*, sujeito ao *poder* e *domínio* ou propriedade de um outro, é havido por *morto*, privado de *todos os direitos*, e não tem *representação alguma*, como já havia decidido o Direito Romano" [93].

"Havido por morto", isto é, sem existência civil, tendo atingido grau negativo (abaixo de zero) na escala dos valores sociais.

Situação que a autora, na peça, no plano moral, procura reparar quando atribui a uma personagem, o Barão, a idéia contida na resposta que ele dá ao atribulado Eugênio, chantageado por Forbes:

Eugênio — *Um papel de... compra! Documento assaz valioso, que o torna senhor da minha felicidade e da minha honra!*
Barão — *Da tua honra, não! Se nasceste escravo, não deixas, por isso, de ser honrado. Não é a condição que desonra o homem, são seus atos.*
(Ato II, Cena X.)

Aliás, a formação altamente moral da autora transparece, mais uma vez, na forma como faz a personagem Marta agir. Ela recebe do Visconde uma proposta de casamento, que ele fora

[93] Id., ibid.

obrigado a fazer, pressionado por Forbes, que tinha condições de desmoralizá-lo, caso não o fizesse:

Marta — *Mandou-me chamar, sr. Barão?* (O Barão ergue-se.)
Barão — *O que devo responder à carta do Visconde?*
Marta — *O mesmo que meu filho respondeu: Eugênio é órfão.*
Barão — *Aprecio a nobreza da sua resposta. Mas pondere que com um nome ilustrado por um título, que faria calar qualquer murmuração, oferece o Visconde a Eugênio considerável aumento de capitais.*
Marta — *Vale mais a mediania, a pobreza mesmo, honrada, do que a opulência adquirida por meio reprovado pelas leis e a moral! A origem da riqueza desse homem não me é desconhecida.*
Barão — *Não seria conveniente consultarmos Eugênio, antes de mandar a resposta?*
Marta — *Meu filho não há de querer trocar um nome nobilitado pelos seus atos, por outro que só opróbrio lhe trará.*
(Ato V, Cena XII.)

Está claro que o Visconde, patife como era, fizera o pedido por carta apenas para ganhar tempo, enquanto se preparava para fugir para o sul do país. O seu comportamento serve apenas de contraste para o comportamento de Marta: ela o recusa antes mesmo de saber que ele fugira.

A escravidão fundamenta e condiciona toda a ação dramática da peça de Maria Ribeiro. A desgraça e o sofrimento de Marta decorrem de uma situação cujos efeitos não se limitam a atingi-la, apenas. Projetam-se mais longe, atingindo a própria sociedade, justificando, numa outra visão, o conceito daqueles que viam no cativeiro um mal ou um perigo que podia atingir os que, se não eram senhores de escravos, pertenciam, pelo menos, à mesma classe.

Outras "Martas" e "Eugênios" estariam presentes na literatura da época, com certeza.

3.9 Antônio de Castro Alves (1847/1871)

Castro Alves, o poeta dos escravos, não deixou de fazer também a sua rápida incursão pelo teatro, da qual resultaram as peças: *Uma página da Escola Realista*, "drama cômico em quatro palavras" que foi publicado junto ao texto de *Espumas flutuantes*, desde a primeira edição até 1870; *Gonzaga ou A revolução de*

Minas, escrito provavelmente em 1867, e *D. Juan ou A prole dos Saturnos*, drama em três partes, das quais não se têm notícias de duas, iniciado, segundo Afrânio Peixoto, em 1868 ou 1869.

O interesse de Castro Alves pelo teatro se deveu, indubitavelmente, à admiração que, inicialmente, o poeta teve pela atriz Eugênia Câmara, primeira dama da companhia dramática de Furtado Coelho, quando esta estreou em Recife, em 1863. Castro Alves teria seus 16 anos. Aos 19 chefiava o grupo de admiradores da atriz, enfrentando Tobias Barreto, que comandava o grupo partidário de Adelaide Amaral, a outra grande figura da companhia de Furtado Coelho, numa luta em que se misturavam vaias, aplausos e poesia.

O entusiasmo juvenil se transformaria em amor, forçando o desligamento de Eugênia Câmara da companhia de Furtado Coelho, quando esta foi para o sul do país. Juntos atriz e poeta, era natural que este procurasse escrever alguma coisa que pudesse fazer brilhar o talento da amada. Assim foi composto o drama *Gonzaga ou A revolução de Minas*, que Eugênia Câmara, como empresária e como atriz, levaria à cena em S. Paulo, no dia 29 de outubro de 1868. Antes, porém, um grupo de amadores reunidos em torno da atriz encenara a peça em 7 de setembro de 1867, no Teatro S. João, na Bahia, para onde o casal tinha se mudado recentemente.

Sílvio Romero observou que a raça negra, "apesar de ter contribuído com um grande número de habitantes deste país, de ser o principal fator de nossa riqueza, de se ter entrelaçado imensamente na vida familiar da pátria" [94], não era tema de muito agrado de nossa literatura, que preferia os que se relacionassem com o branco e o índio.

Mas Castro Alves não participava desta preferência mais generalizada; o negro foi o seu tema predileto. A sua morte prematura talvez não tenha permitido que ele aprofundasse a sua visão sobre a escravidão brasileira, buscando um contato mais direto com o negro nas senzalas, no eito, nos engenhos e fazendas, estudando a sua psicologia, olhando de perto o seu viver miserável e sem esperança. Mas não impediu, entretanto, o seu engajamento na luta contra o cativeiro, tendo-lhe bastado "para o excitar e comover o fato geral e indiscutível da escravidão. Só isto foi

[94] ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Garnier, 1903. v. II, p. 362.

suficiente para levantar-lhe o sentimento e a cólera" [95], expressados através de uma poesia vazada no "estilo pomposo e declamatório de Victor Hugo" [96].

Assim ele cantou o sofrimento, o martírio e até os amores da raça oprimida, muito embora suas personagens negras, neste último caso, fossem muitas vezes a contrafação de personagens brancas, se debatendo com seus problemas específicos. Eram "amores e lutas românticas, mais próprias de fidalgos espanhóis e de condes italianos do que pobres pretos escravos das margens do S. Francisco" [97].

Fato que se explica, porém, pela presença do Romantismo, que sempre se faz sentir na literatura brasileira do século passado, principalmente na poesia.

Mas Castro Alves, na pouca prosa que escreveu, foi menos arrebatado que em seus versos, quase sempre cheios de cólera e santa indignação contra o cativeiro. *Gonzaga* é um exemplo, e nele se pode sentir, entretanto, que "a melhor qualidade do drama é o sopro de liberalismo, o entusiasmo patriótico por todo ele espalhado" [98].

O tema de *Gonzaga* parece não se ligar ao da escravidão, como se vê pelo título. Mas, na realidade, Castro Alves relacionou na peça a luta pela liberdade do Brasil com a luta pela Abolição do cativeiro, como subtema da história, romanceada, da participação de Gonzaga na Inconfidência Mineira e seus amores malsucedidos com Maria Dorotéia, a sua Marília.

Liberdades históricas, portanto, são tomadas à vontade, como a de fazer do Visconde de Barbacena um rival de Gonzaga pelo amor de Maria Dorotéia, capaz de tudo para conquistar a sua amada, até de trair os interesses do Reino, desde que ela consinta em ser sua; a de converter Cláudio Manoel da Costa em um jovem revolucionário às vezes um tanto frívolo; a de carregar nas cores da desonestidade e truculência de Joaquim Silvério dos Reis a ponto de torná-lo um perfeito vilão de melodrama; e, enfim, a de apresentar um Gonzaga cheio de nobreza e coragem, que os fatos reais nem sempre confirmaram. Liberdades de poeta, porém, tão admissíveis quanto as que tomou Agrário de Meneses em *Calabar*.

[95] Id., ibid., p. 593.
[96] Id., ibid., p. 363.
[97] Id., ibid. loco cit.
[98] Id., ibid., p. 601.

O problema político da derrama serve apenas como pano de fundo para os acontecimentos que a peça pretende desenvolver. O que importa mesmo é o dramático e dramatizado desfecho dos amores de Marília e de Dirceu, que se entrelaça habilmente com o problema da liberdade inexistente, por cuja causa todos sofrem.

Inclusive os escravos. Um deles, Luís, criou Gonzaga e foi por ele libertado. É fiel e dedicado. Seria feliz se uma dor surda, implacável, não torturasse sempre o seu coração. Sua mulher, Cora, fora-lhe arrebatada dos braços, bem como a filhinha pequena, pelos capatazes de seus antigos senhores, de quem fugira. Para não voltar ao cativeiro ela preferira afogar-se no rio. A filha fora vendida não se sabia a quem, e Luís, durante muitos anos, não deixara de procurá-la. Já tinha perdido a esperança de encontrá-la, quando, no início da peça, Gonzaga vem lhe participar ter finalmente descoberto o paradeiro da filha. Mas só o revelará se Luís se tornar seu aliado na luta que ele e alguns amigos vão travar pela liberdade do país. Luís nem vacila, mas a revelação só será feita mais tarde, e assim ele fica ignorando que a filha, hoje uma moça bonita, mulata, é escrava de Joaquim Silvério dos Reis, aparente aliado na programada conspiração.

No drama, porém, como na vida real, Silvério é um traidor e pretende usar a moça como instrumento de suas maquinações, prometendo-lhe como prêmio, pela boa execução de seus planos, o reencontro com o pai perdido, sonho da jovem.

O problema da escravidão está continuamente colocado dentro da peça, de maneira clara e insofismável. Logo na Cena I do Ato I, Luís comenta:

> Luís — *Eu não sei o que custei; sinto o bem que V. M. me deu; quem é branco, quem é feliz, não pode compreender esta palavra — liberdade! Não passa de uma bonita coisa, mas para nós não. Sabeis o que ela é para o pobre cativo? É ouvir pela madrugada o canto dos passarinhos de Deus sem o canto do chicote do feitor (...)*

O próprio Gonzaga reconhece que a alforria individual não é uma emancipação total, como declara aos amigos:

> Gonzaga (a Luís) — *Vem cá!* (Aos companheiros) *Vêem este homem?*
> Cláudio — *Por Deus! é um negro!*
> Gonzaga — *Sabem a que classe pertence?*
> Cláudio — *Um escravo ou um liberto.*

> Gonzaga — *Que é ainda um escravo, se este homem tiver a desgraça de ter mãe, filho, irmã, amante, uma mulher, uma família, enfim. (...) é que a mãe de cujo seio saiu é escrava e o fruto murcha quando o tronco sofre, é que a mulher que ele tem no coração é escrava e o verme que morde o coração mata o corpo, é que o filho de (...)*
> (Ato I, Cena III.)

Mais adiante, depois que Gonzaga já contou aos amigos a triste história de Luís e de tê-lo convencido da necessidade de se juntar aos conspiradores, insuflando nos negros a revolta, a idéia de que a libertação dos escravos, interesse primeiro de Luís, tinha o mesmo sentido da libertação da pátria, começa a se projetar:

> Luís (a Gonzaga) — *Senhor, eu procurava uma filha, agora procuro duas: Carlota e a Revolução.*
> Gonzaga — *Sim, liberdade a todos os braços! Liberdade a todas as cabeças!*
> (Mesma Cena.)

Isto é, liberdade para os escravos, liberdade para a pátria. Carlota também tem consciência do que significa ser escrava. Não tem vontade própria, nem liberdade de ação. Assim mesmo, enojada do trabalho que faz, pede a Silvério que a dispense dele. Mas Silvério a trata com a costumeira crueldade e ainda a ameaça, caso insista em desistir:

> Silvério — *(...) serás a mais desgraçada das minhas escravas. Terás em recompensa o chicote do feitor.*
> Carlota — *Piedade!*
> Silvério — *Creio que voltas à razão.*
> Carlota (com voz forte) — *Pois bem, meu senhor, o chicote não me desonrará! Inda há um Deus no céu...*
> Silvério (ameaçando) — *Mas sabes o que há na terra? Creio que falaste agora na tua honra. Pois bem, o teu noivo saberá que és minha amante... porque amanhã o serás — e depois te entregarei aos mais repugnantes negros de minhas senzalas.*

Mesmo assim Carlota está disposta a desistir e só quando Silvério lhe fala do pai, no que sentiria se a visse desonrada, é que ela vacila:

> Carlota — *Meu pai! Meu pai!*
> Silvério — *Escolhe... ou denunciante... ou parricida!*

Carlota — *Oh! Quebrou-me, enfim!* (Enxuga os olhos.) *Bem, estou pronta.*
(Ato I, Cena VIII.)

Seu primeiro passo depois disso é roubar de Maria Dorotéia uns documentos comprometedores que Gonzaga lhe confiara e que ela escondera no corpete. Com a súbita entrada em sua sala do Visconde de Barbacena, apaixonado por ela, Maria Dorotéia se perturba e desmaia, quando, então, os documentos lhe caem do corpete e Carlota os apanha.

Entregando-os a Silvério, ela espera poder rever o pai finalmente, como lhe fora prometido: "Terás teu pai amanhã, ao levantar da lua..."

Os documentos são, naturalmente, encaminhados ao Governador, que assim fica sabendo de toda a conspiração. Estaria disposto, entretanto, a fechar os olhos se Maria Dorotéia se dispusesse a amá-lo. Mas a moça o detesta, tem-lhe repugnância, foge sempre de suas investidas.

Os conspiradores tinham combinado encontrar-se de noite numa casa isolada, perto de um rio onde havia um barco que facilitaria a fuga, caso fossem surpreendidos. Carlota, vestida de homem e mascarada, vai procurar entrar no reduto, inutilizar o barco e voltar, passando pelos guardas que a reconhecerão por um rosário pendente do seu pescoço.

Por outro lado, Maria Dorotéia fica sabendo que o Governador estava a par de tudo e que pretendia, com a ajuda de Silvério, apanhar todos os conspiradores juntos. Disfarça-se também de homem e vai ao encontro dos conspiradores para avisá-los de que o Governador está de posse dos documentos e que apenas Gonzaga não parece implicado na trama. Portanto, ele ainda poderia ser salvo. Mas, nobremente, Gonzaga se recusa a fugir sozinho. Tiram, então, a sorte para ver quem deveria ser salvo. Ela recai sobre Gonzaga, que ignora, entretanto, o fato de todos os papéis conterem o seu nome.

Nesse momento Carlota, que já inutilizara o barco, é descoberta por Luís; como ela constitui um perigo, ele vai matá-la:

Luís — *Tu vais morrer!*
Carlota — *Mas, meu senhor...*
Luís — *Cala-te, eu sei tudo. Reza tua última oração, desgraçada, e pede a Deus que te perdoe, como eu te castigo.*
Carlota — *Meu pai! Meu pai!*

Luís — *Não, não, teu pai não virá! mas teu juiz está aqui.*
Carlota — *Então deixe-me rezar um instante, sr. juiz... eu preciso que Deus tenha pena de mim. Ele terá, porque eu fui muito desgraçada... muito! Os homens me perderam e eu fui apenas o seu instrumento, porque eu sou escrava, porque mataram-me de vergonha, tiraram-me a responsabilidade dos crimes, sem me arrancarem o remorso. Oh! é uma coisa horrível ter de escolher entre a infâmia e... a infâmia! ou perdida ou traidora... Enfim, traidora... não, não fui eu... foi meu senhor... porque eu sou escrava, meu Deus, eu sou escrava!*
Luís (confuso) — *Cala-te e reza depressa que vais morrer.*

Carlota diz que já rezou e pede apenas para olhar pela última vez o rosário que a mãe lhe deixara antes de morrer, justamente para que servisse de identificação num possível reencontro com o pai perdido. Vendo o rosário, Luís, terrivelmente perturbado, pergunta a Carlota como ele fora parar em suas mãos, e a moça conta a sua triste história: tinha sido comprada por Silvério e ele a obrigara a praticar atos infames sob a promessa de fazê-la encontrar o pai perdido na infância. E confessa que, para conhecer esse pai, não vacilara em se tornar falsa e indigna, em sacrificar as pessoas que estavam na casa, embora tudo isso lhe causasse horror.

Luís (ansioso) — *Carlota! Carlota! Como se chamava tua mãe?*
Carlota — *Cora...*
Luís (desvairado) — *Não sabes, por acaso, o nome de teu pai?*
Carlota — *Luís.*
Luís — *É o meu nome, Carlota, eu sou teu pai, minha filha!*
Carlota (atirando-se a ele) — *Meu pai!*
(Ato III, Cena XIII.)

Está também colocado na peça o problema da não imputação do escravo, embora de forma diferente da que foi colocada no *Demônio familiar*, de José de Alencar. Nesta, havia omissão por parte de Eduardo em ensinar ou induzir Pedro a praticar bons ou maus atos. Em *Gonzaga*, ao contrário, há coação do senhor induzindo a escrava a praticar maus atos, cujas conseqüências, entretanto, recairão apenas sobre ela.

O encontro entre pai e filha tem como resultado a passagem de Carlota para o lado dos conspiradores. Mas, pouco podem gozar a sua felicidade e os dois têm plena consciência do que os aguarda, seja qual for o desfecho da aventura em que estão metidos.

Quando os conjurados estão à espera de que os homens do Governador finalmente invadam a casa e se ouvem toques de corneta, Luís comenta:

> Luís — *É o dobre de tua morte, minha filha!*
> Carlota — *É o perdão de meus crimes, meu pai!*
> Luís — *É a vida que foge, mas é a honra que vem.*
> Cláudio — *Todos ao banquete da morte, revolucionários!*
> Tiradentes — *Ao pedestal da liberdade, brasileiros!* (Todos vão entrando.)
> Luís — *E nós também somos brasileiros, e nós também somos revolucionários, e nós também somos mártires! Carlota, ao banquete da morte! porque o sangue dos escravos dos homens é irmão do sangue dos escravos dos povos, ambos caem na face dos algozes, ambos clamam vingança ao braço do futuro.* (Todos saem.)
> (Ato II, Cena XV.)

Mais uma vez está presente o sentido de identidade nas lutas pela libertação do homem e pela libertação de um povo, que Castro Alves desenvolve dramaticamente, mas com fundamento histórico.

Escravos realmente participaram muitas vezes de lutas políticas brasileiras, sendo que a sua atuação na Revolução dos Alfaiates na Bahia, em 1798, foi bastante destacada. Sabemos que ao lado dos intelectuais se achavam elementos populares, tais como "artesãos, soldados, sapateiros, alfaiates, ex-escravos e escravos" [99]. Há que notar, entretanto, ter sido a participação dos intelectuais bem menos efetiva, pois enquanto eles teorizavam sobre um possível papel libertador dos franceses, a massa popular optava por pouca teoria e uma ação prática decisiva, pretendendo, segundo Manuel Faustino dos Santos, "reduzir o continente do Brasil a um governo de igualdade, entrando nele brancos, pardos e pretos sem distinção de cores, somente de capacidade de governar, saqueando os cofres públicos e reduzindo todos a um só, para dele se pagar as tropas e assistir as necessárias despesas do Estado" [100].

Foi também decisiva a participação de negros na malograda revolta de Felipe dos Santos em Minas Gerais, em 1720, quando,

99 MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala.* Rio de Janeiro, Conquista, 1972. p. 63. (Coleção Temas Brasileiros.)
100 Apud id., ibid., p. 62.

em grande número e armados, se juntaram aos sete mascarados que intimaram o Governador a não abrir novas casas de fundição [101].

Já na Inconfidência Mineira, o papel do escravo não está inteiramente estabelecido, apesar de se saber que os inconfidentes, de um modo geral, eram abolicionistas, e que um dos objetivos do movimento era acabar com a escravidão. Um dos inconfidentes, o sargento Luís Vaz de Toledo, depôs nos Autos da devassa que chegara a propor que "os escravos participassem ativamente da luta juntamente com ele, pois um negro com uma carta de alforria na testa se deixava morrer" [102]. E é possível que Tiradentes, como o sargento Luís Vaz de Toledo, "tenha visto também nos escravos, uma reserva de grande importância para a vitória do movimento" [103]. Meras suposições, todavia, como a maior parte das conclusões sobre o movimento da Inconfidência, cujo desenvolvimento permanece pouco claro até hoje, só existindo mesmo uma fonte mais ou menos segura para o seu estudo: os Autos da devassa.

Os negros lutariam também na Revolução Pernambucana de 1817; muitos escravos foram enforcados ou fuzilados por ordem do Conde de Arcos, ao lado dos outros rebeldes, embora não se possa afirmar que a participação deles na revolta fosse inteiramente espontânea. Muitos foram obrigados a lutar, pelos seus senhores, mas nem por isso escaparam do castigo.

Analisaremos até que ponto Luís se enquadraria ou não numa situação desse tipo.

Os conjurados estavam completamente perdidos. A casa é invadida. Silvério descobre a "traição" de Carlota e cumpre a promessa de castigá-la, mandando entregá-la aos escravos da senzala, para que nela ocupasse "o lugar de esposa de todos os (meus) escravos" (Ato III, Cena XIX).

Na cena seguinte, entretanto, o escravo Paulo, a quem Silvério entregara primeiramente Carlota, reaparece trazendo a moça morta, ensangüentada, em seus braços. Desvairado, Luís corre para a filha:

> Luís (tomando-a nos braços) — *Minha filha! minha filha!... Tu te suicidaste, estás morta... já não me ouves!* (Todos rodeiam-no à boca de cena.) — *Carlota! tu eras uma escrava,*

101 Apud id., ibid., p. 60.
102 Apud id., ibid., p. 61.
103 Apud id., ibid., loco cit.

Carlota! Tu eras uma mulher! Carlota! tu eras uma virgem! Deus te escolheu para a primeira vítima. Pois bem; que o teu sangue puro, caindo na face do futuro, lembre-lhe o nome dos primeiros mártires do Brasil!
(Ato III, Cena XX.)

Com o desmantelamento da conjura, todos são presos, e, no Ato IV, vemos Gonzaga no calabouço, sempre acompanhado do fiel Luís, que ainda lhe presta um derradeiro serviço antes da partida para o desterro: desmascara a última manobra do Visconde de Barbacena. Sempre apaixonado por Maria Dorotéia, ardilosamente ele procura convencer Gonzaga que a moça se entregara a ele, para salvá-lo da prisão. Desfeita a intriga, Gonzaga despede-se amorosamente da noiva e, com Luís, parte para o desterro.

Luís e Carlota, se não são as principais figuras do drama, têm nele papel de grande relevo. Carlota, então, ajuda a conduzir a ação, intervindo nos momentos mais importantes; é uma personagem dramática criada dentro de uma linha que, descontando os arroubos da linguagem romântica de Castro Alves, a torna muito humana e mesmo comovedora.

Mais do que o pai, ela é o símbolo de uma situação abjeta que degradava não só as vítimas, como seus próprios algozes.

Se Luís é negro, ela tinha de ser mulata; ficariam, assim, ressaltados o seu recato, o seu pudor virginal, qualidades com que os poetas românticos sempre ornam suas brancas heroínas, mas que eles vacilariam em reconhecer numa negra, de tal forma estava a visão desta deformada pelos estereótipos, muitas vezes assumidos pelos seus próprios descendentes. Bernardo Guimarães, por exemplo, fazia a sua Escrava Isaura (1875) queixar-se de que "já que tivera a desgraça de nascer cativa, não era melhor que tivesse nascido bruta e disforme como a mais vil das negras" ao invés de ter "a cor clara, lábios um tanto grossos, mas vermelhos?". Além de que, "a negra é cheia de manhas e tagarela, ama o prazer, a preguiça, o luxo", segundo ainda Bernardo Guimarães (*O garimpeiro*, 1872).

A desgraça dos dois, e mais precisamente a de Carlota, decorre expressamente da sua condição social. Sobre este aspecto, a coisa fica tão clara que não há o que se acrescentar. Mas Luís, embora já liberto há muito tempo, juntava outro fator negativo à sua condição: era negro. (Note-se a surpresa de Cláudio M. da Costa, quando Gonzaga introduz o ex-escravo no meio dos conjurados — Ato I, Cena III.)

A cor pura pesava negativamente na aceitação social do indivíduo por estar diretamente ligada aos estereótipos que incidiam sobre o negro [104]. Além disso, a imagem deste fora sempre associada ao trabalho servil, degradado, executado em situações miseráveis, muitas vezes repugnantes. O período colonial não criara estereótipos: "os escravos eram percebidos em bloco, repelidos em massa pelos brancos" [105]. As especificações em diversos tipos, na maioria desfavoráveis, surgiriam com o Romantismo. Mas, mesmo os que pareciam favoráveis, como o do "escravo fiel", seriam, no fundo, "mais uma apologia da bondade do senhor branco do que da afetividade do negro, pois os romances mostram geralmente esta doçura do negro ligada à benevolência dos senhores" [106].

É nesta categoria de "escravo fiel" que, apesar de tudo, se enquadra a personagem Luís, considerado por Sílvio Romero como "falso, muito eloqüente e instruído para a sua condição" [107], ainda por cima.

Embora liberto, ele continuava dedicado ao ex-senhor, porque este sempre o tratara com bondade e afeição. E é tão "escravo fiel" ainda, que não lhe ocorre (como talvez ao autor) ter ele o direito de pedir a Gonzaga que o informe sobre o paradeiro da filha, simplesmente, sem nada lhe ser exigido em troca; no caso, a sua adesão ao plano revolucionário, feita sem nenhuma consciência política, fundada apenas no desejo de reaver a filha por qualquer preço e de continuar bem servindo ao antigo bondoso senhor.

O comportamento de Gonzaga e de Luís poderia ser uma exigência dramática da peça; mas pode ser, também, uma decorrência da acomodação do senhor e do escravo aos respectivos papéis sociais, que Castro Alves assume talvez inconscientemente ao escrever a peça, mais impregnado do que supunha, dos conceitos da sua classe social.

Se outras razões, agora históricas, houvesse para a decisão de Luís, elas não foram desenvolvidas por Castro Alves; apesar das palavras que faz sua personagem proferir em diversas cenas do drama, na verdade ele não as ligou ao que de fato acontecia em cena. Carlota é uma vítima, sem sombra de dúvida, mas da

---

104 BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. *Boletim de Sociologia*. São Paulo, FFLCH/USP, (3):9-27, 1953. (*Estudos afro-brasileiros*, 3.ª série.)
105 Id., ibid., p. 22 e 18.
106 Id., ibid., loco cit.
107 ROMERO, Sílvio. Op. cit. acima nota 94.

escravidão, não tendo o seu sacrifício nenhum sentido político. Estava tão à margem do problema, que a sua repulsa ao que fazia — espionar os conjurados — se devia ao aspecto moral do ato, não ao seu conteúdo. Ela não tem consciência política, nem precisava ter, para as exigências do drama; é toda amor ao pai. Por causa dele é que se passa para os inconfidentes e almeja o perdão divino para os seus crimes, para ela morais. O seu código de valores não se diferenciava do de nenhuma branca educada dentro dos preceitos da moral cristã e dos preconceitos da época. Dentre os quais, o que levava uma jovem a preferir a morte à desonra no terreno sexual.

Com tudo isso, porém, Carlota, sofrida, infeliz, é uma personagem dramática bem delineada. A qualidade do seu caráter transparece desde as suas primeiras falas e não entra em contradição com a variação do seu comportamento, oscilando entre atitudes opostas no decorrer da peça. Sabia que agia erradamente e sofria por causa disso, demonstrando possuir, assim, consciência moral elevada.

Daí, aliás, o seu grande conflito, que ela vai enfrentando, contornando, até a resolução final, que determinará sua morte. Resolução que é uma opção, uma vez que o reencontro com o pai, nas condições em que se dá, significaria realmente arriscar a vida ou sofrer o castigo prometido por Silvério; o que viria a dar na mesma coisa.

O conflito do ser com a sua consciência é representado por ela, portanto, e pode-se mesmo dizer que nele reside o maior impacto dramático da peça. As outras personagens, Gonzaga, Cláudio, Tiradentes (que aparece de passagem), já tinham feito a sua opção antes de entrarem em cena, e sua ação se dirige, desde o começo, para o fim planejado. Até com Luís mais ou menos acontece isso; não vacila em seguir Gonzaga, aceitando com facilidade a idéia de ligar os dois objetivos do seu engajamento. O conflito deles, portanto, seria com a sociedade, representada por Portugal. Maria Dorotéia está mais envolvida pelos acontecimentos por causa do seu romance com Gonzaga, cujo desfecho lhe causará muito sofrimento. Mas a sua personalidade histórica e sua posição social forçosamente a excluiriam dos problemas que uma personagem como Carlota, nas condições em que foi criada pelo autor, necessariamente enfrentaria. Maria Dorotéia não tem que optar na peça (na vida real também); os acontecimentos optaram por ela, e seu amado teve de deixá-la. Assim, Carlota, pelos motivos já apontados, acaba sendo realmente a personagem

mais dramática da peça (porque trágica), revestida de qualidades que mostram o empenho de Castro Alves em dignificar a raça oprimida. Embora romanticamente, como não podia deixar de ser.

3.10 Cândido Barata Ribeiro (1843/1910) e Ubaldino Pompeu do Amaral (1843/...)

Nascido na Bahia, Cândido Barata formou-se na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, tornou-se seu professor e notabilizou-se por grande atividade intelectual. Além de obras de outro tipo, escreveu uma série de peças de teatro, uma delas de caráter abolicionista, *O segredo do lar*, levada à cena em 6 set. 1881 no Teatro Lucinda. As outras são: *O soldado brasileiro*, *O divórcio*, *A mucama*, *O anjo do lar*, *Mulheres que morrem*.

O soldado brasileiro foi escrita de parceria com Ubaldino do Amaral, este formado bacharel na Faculdade de Direito de S. Paulo em 1867, época e local em que deve ter conhecido Cândido Barata e possivelmente pensado em escreverem juntos a peça. Presunção que repousa no fato de Cândido Barata ter residido em Campinas e *O soldado brasileiro* ter sido representada pela primeira vez no Teatro São Rafael de Sorocaba, em 7 mar. 1869, por uma sociedade particular dirigida pelo Tenente Antônio Gonzaga Sêneca de Sá Fleury. Parceria talvez passageira, mas relacionamento quem sabe mantido, pois os dois, embora seguindo carreiras profissionais diferentes, exerceram suas atividades políticas no antigo Distrito Federal, o primeiro como prefeito da cidade e o segundo como senador.

Sobre a peça, assim se pronunciou Décio de Almeida Prado: "Poderíamos ainda assinalar neste mesmo período de pós-romantismo algumas peças de escasso valor literário mas valiosas talvez na medida em que revelam as preocupações sociais do momento: *O soldado brasileiro* (1869), drama de U. do Amaral e Cândido Barata, que, valendo-se da lição supostamente igualitária da Guerra do Paraguai, insurge-se contra os preconceitos da aristocracia paulista, defendendo a causa dos sem-família e dos descendentes de escravos" [108].

---

[108] O teatro em São Paulo. In: MARCONDES, J. V. Freitas & PIMENTEL, Osmar, dir. *São Paulo, espírito, povo e instituições*. São Paulo, Pioneira, 1968. p. 437.

O tema da peça, pois, tem motivos de interesse para a nossa pesquisa.

Duas moças conversam sobre amores contrariados. Oliveira, o pai de uma e tio de outra, impede seus casamentos porque o pretendente de Adelaide (a sobrinha) é pobre e sem nome de família (Egídio), e o de Elisa (a filha) é de sangue impuro, neto ou bisneto de escravos (Sousa).

José, um mulato velho liberto, criado de Oliveira, condoendo-se de Egídio, que Oliveira impedira de ver e se despedir de Adelaide, concorda em levar à moça um bilhete no qual o jovem comunica que vai partir para a Guerra do Paraguai, como voluntário da pátria. Pior tratamento recebe Sousa, quando vem pedir Elisa em casamento. Oliveira, além de recusar, ofende o moço e faz ameaças veladas. Estas se cumprem, com a chegada de um cabo e um soldado, que levam Sousa, à força e a ferros, como recruta para a Guerra do Paraguai. Oliveira denunciara o jovem, para livrar-se definitivamente dele.

As duas jovens ficam desesperadas; e, nem Frederico, velho amigo da família, que as viu crescer, consegue consolá-las. Ele é contrário ao comportamento de Oliveira, com quem discute, procurando convencê-lo a mudar de atitude.

No Ato II, num acampamento militar, vemos Sousa, já capitão, pela bravura e desprendimento com que luta, e Egídio, também valoroso, mas menos dedicado, já alferes. Perto trava-se uma grande batalha. Todos lutam, com exceção da guarda que ficou tomando conta do acampamento. Um dos soldados, um tal Diogo, ex-presidiário, convertido em "voluntário", aproveita-se do momento para roubar o cofre que contém o dinheiro para pagamento do soldo e mais documentos, fugindo com tudo. Termina a batalha com a volta de Egídio, ferido, e Sousa, que se excedera na sua bravura habitual, parece estar desaparecido. Quando todos estão demonstrando preocupação com o seu destino, ele surge num estado de grande exaltação, dirigindo palavras ardentes aos companheiros, e de repente cai, envolto na bandeira que empunhava.

No Ato III, Elisa, muito doente, gostaria de rever Sousa. Mas o pai insiste em casá-la com quem considera ser bom partido. O criado José chega da rua muito alvoroçado, com notícias da vitória na última batalha estampadas num jornal que faz elogiosas referências ao valor e coragem de Egídio, entre outros, e à morte gloriosa e heróica de Sousa. Elisa cai em desespero. Frederico a consola dizendo que o jovem passara "das apupadas na pátria para os braços da glória no estrangeiro". (Ato III, Cena V.)

Apesar das advertências de Frederico, que é médico, Oliveira insiste em casar a filha com um tal André Dias, na verdade o ex-presidiário que roubara o cofre do acampamento. Num monólogo este dá conhecimento à platéia de como enriquecera e achara o seu lugar na sociedade, com o dinheiro roubado, e como pretendia coroar o seu sucesso casando com a moribunda Elisa, que o tornaria um viúvo muito rico. Para vencer a repugnância da moça e garantir o casamento, ele iria lançar mão de uma carta que encontrara no cofre roubado, na qual Sousa recomendava a Elisa que, no caso de ele morrer, ela se curvasse sem mais protestos aos desejos do pai. O golpe surte efeito, mas o casamento não chega a realizar-se porque na última hora Sousa reaparece, como coronel, acompanhado de Egídio, capitão, e do cabo que o levara à força como recruta. Desmascara o falso André Dias, devolve a Oliveira os ferros com que fora humilhado, dizendo-se vingado da afronta que então sofrera. Oliveira parece arrependido e se desculpa, Elisa explica por que ia casar com André Dias. O final feliz acontece só em parte, entretanto; Adelaide e Egídio vão casar-se, mas Elisa morre e Sousa jura que dedicará o resto de sua vida a combater "contra os preconceitos sociais, as aristocracias, as distinções de raça, e a levar o nome brasileiro até o fim do mundo".

Francisco de Sousa, o neto de escravos, é uma das principais personagens da peça. E a sua origem social, não racial, é a causa aparente da recusa de Oliveira em conceder-lhe a mão da filha. A rejeição social em função da origem do indivíduo se confirma como o tema da peça, pois diz respeito também a outra personagem importante, Egídio. Não há referências à cor da pele de Sousa, ou às suas feições. Está implícito que ele não era negro, poderia ser até de cor inteiramente branca, como às vezes acontece com indivíduos resultantes do cruzamento de duas raças. Mas é provável que tivesse, pelo menos, feições amulatadas. Daí considerarmos como personagem cujas características justificam o seu enquadramento na categoria de personagens negras do teatro brasileiro do século passado.

A julgar pelo título, porém, o tema principal da peça seria o enaltecimento do "soldado brasileiro" na Guerra do Paraguai, lutando nas duas armas de então: o Exército e a Marinha. Não deixa de sê-lo, de uma certa forma, mas, o que seria o subtema, a crítica do preconceito contra a situação social do indivíduo,

parece ter maior importância quando se analisa o desenvolvimento da peça: quem vai tornar-se o herói militar é o descendente de escravo desprezado por sua origem, ao passo que o filho transviado de família rica torna-se assassino, ladrão e desertor (Diogo ou André Dias). O conflito principal é realmente baseado na rejeição social em função de ascendências espúrias.

A tese da peça é, pois, a defesa do direito, não do mestiço, mas do descendente de escravo, ou de qualquer outra condição espúria, de integrar-se na sociedade dos brancos, quer pela sua condição humana, quer pelo casamento. Aliás, a integração do descendente de escravos, não importa a cor, era politicamente patrocinada pelo próprio D. Pedro II, que enobreceu mulatos e fez de um ou outro importantes figuras de seus ministérios.

Esta intolerância, baseada no preconceito contra a condição social do indivíduo, fica bastante clara na peça que denuncia, ainda, a hipocrisia da sociedade da época no tocante à sua pretensa nobreza, mostrando como ela era adquirida:

> Frederico — (. . .) *Quanto custa um baronato?. . . Parece-me que são 14 contos de réis, uma doação para as urgências do Estado. Uma comenda é uma coisa mais simples. Compra-se um ou dois escravos, embora incapazes para o serviço, e dá-se-lhes praça de voluntários da pátria. Voluntários que são amarrados; Pátria, que os tira da fome, da nudez, e azorrague da fazenda para sujeitá-los à fome, à sede, à peste e à chibata no Paraguai* (. . .)
> (Ato I, Cena I.)

Esta fala da personagem Frederico denuncia, também, o pouco ou nenhum sentimento cívico das classes mais favorecidas em dinheiro, e posição, que se furtavam ao dever de lutar ou morrer pela pátria, mandando em seus lugares os pobres escravos. Em três ou quatro palavras nos dá uma visão sintética, mas suficiente, das condições de vida dessas miseráveis criaturas, principalmente nas fazendas.

A personagem Sousa é mal desenvolvida, expressando-se através de longas falas, das quais pouca coisa de original se pode aproveitar. Serve na medida exata das necessidades dos autores para a defesa da sua tese. Por isso, ressente-se da falta de humanidade e suas desditas não conseguem comover muito o espectador ou leitor, apesar da simpatia que o seu problema possa despertar. Não se comunica com o público, ao contrário de Egídio, que, embora também não desenvolvido satisfatoriamente, pelo menos irradia uma certa simpatia e vitalidade.

A tese defendida em *O soldado brasileiro*, em última análise, é a mesma defendida por Paulo Eiró em *Sangue limpo* (1862). Os autores de ambas se referem, de maneiras diferentes, ao mesmo problema: não era propriamente o "sangue impuro" (*O soldado brasileiro*) ou a falta de "sangue limpo" (Paulo Eiró) que impedia a completa integração do descendente de escravo na sociedade dos brancos da época. Era, antes, a condição social de seus antepassados mais próximos, pela qual ele parecia ser sempre responsável. Mas divergem quanto ao grau de realismo com que encaram a questão. Paulo Eiró deixa claro que o preconceito fortemente enraizado dos mais velhos impedia mesmo a aceitação entre os brancos do ex-escravo ou do descendente de escravos. Só os jovens, movidos pelo amor, eram capazes de superar as barreiras socialmente impostas, embora, para consegui-lo, precisassem contar com a destruição (morte) do principal obstáculo, dentro de situações sempre especiais. No caso de *Sangue limpo*, a morte do pai abre inteiramente o caminho para Aires, uma vez que ele não tinha mais família no Brasil. Em *O soldado brasileiro*, a definição de posições não parece tão radical, deixando de uma certa forma o problema em aberto. Oliveira, aparentemente arrependido da sua passada intolerância ante o sucesso alcançado por Sousa, já não se apresenta como obstáculo para a integração social do jovem, através de seu casamento com Elisa. A morte da moça, porém, acaba por constituir-se em outro obstáculo, infinitamente maior, porque indestrutível. A situação de Sousa, portanto, continua praticamente a mesma, e isto está implícito no juramento que ele faz diante do cadáver da moça: dedicará o resto da vida à luta contra os preconceitos sociais. Conclusão que pode significar terem os próprios autores consciência de que o problema estava bem longe de ser resolvido e que pequenos casos isolados não chegavam a constituir prenúncios de dias melhores. No fundo, o que a peça transmite é que, na sociedade da época, havia ainda possibilidades de se vencer o preconceito contra os malnascidos (sem nome), mas o preconceito contra os que tinham a desgraça de descender de escravos era praticamente imbatível. Razão por que Egídio pode casar com Adelaide, mas Elisa morre antes que possa casar com Sousa.

Se podemos considerar que os jovens autores, mais realisticamente que Paulo Eiró, ou menos idealistas do que ele, deixaram a questão do casamento em aberto, nem por isso nos furtamos a

reconhecer que colocá-la em xeque, embora dentro de uma certa aura romântica, foi uma tentativa de contestação de valores sociais vigentes, sem dúvida.

3.11 J. P. da Costa Lima

A peça *Os pupilos do escravo* é uma "comédia-drama" em três atos, "original português" impresso na Tip. Imp. e Const. de J. Villeneuve & Cia., Rio de Janeiro, em 1870.

A nacionalidade do autor não está definida e nem há registro de uma possível encenação, mas o texto se insere na realidade brasileira escravocrata de 1870, o que despertou o nosso interesse [109].

Basicamente é uma comédia de costumes com algum elemento mais dramático; conta, sem muita originalidade, a história de um preto africano, velho escravo de uma família cujo chefe morreu pobre, deixando dois filhos: Júlio e Laura. Como não há dinheiro, eles são sustentados com o produto do trabalho de Caetano, vendendo pelas ruas escovas e vassouras por ele próprio fabricadas. Preto de ganho, enfim.

Em termos de afetividade, a situação do escravo não é má; os dois irmãos sabem que o pai confiou-os ao escravo fiel e correspondem à amizade que ele lhes dedica.

E pouco mais se pode dizer de uma peça que pretende ser uma comédia fundamentada na figura caricata do preto velho ("vestido de casaca preta, calça de riscado, chapéu alto. Diante de si, pendurado ao pescoço, um grande cartão com escovas, pentes, miçangas e outros objetos próprios de vendelhão (sic) ambulante. No braço, também pendurados, alguns espanadores de penas; às costas, um feixe de vassouras com os competentes cabos. A casaca vem sem uma aba" — rubrica da Cena V do Ato I.) e na sua linguagem estropiada, com a qual o autor devia procurar estabelecer um laço de simpatia entre a personagem e o público.

Como exemplo, temos a primeira fala de Caetano na peça, quando volta da rua vestido da forma acima mencionada:

[109] Não foi encontrada referência ao autor na biobibliografia de J. Galante de Sousa e Sacramento Blake.

> Caetano (à porta do fundo falando para fora) — *Oia, eu quebra a cambeça di um c'o pau di vassoura! Abri olho!...*
> (Ato I, Cena V.)

É a sua reação aos moleques da rua, que costumavam correr atrás dele quando surgia vestido daquela maneira.

Com essa linguagem estropiada, o velho Caetano fala durante a peça toda, e as suas confusões e ingenuidade parecem constituir outros motivos de riso.

Pela sua idade, ele devia ser natural da África. Isso explicaria o incompleto domínio do português, embora não se tenha, hoje, elementos para confirmar até que ponto ou de que forma era a linguagem dos senhores alterada pelos escravos africanos. No caso da peça, poderia haver uma reelaboração por parte do autor, no sentido de aprofundar a natural comicidade que o fato em si contém (é sempre engraçado ouvir alguém falar errado a nossa língua). E isso resultou num achado feliz e acabou constituindo, ao que nos parece, um aspecto inusitado da peça, tornando-a mais realista. Pois, normalmente, os autores faziam suas personagens negras (escravas, no caso) falarem com a linguagem cuidada dos brancos até nas comédias. Se não o fizessem, poderiam ser criticados. Haja vista o que ocorreu com José de Alencar, censurado por alguns por ter feito a personagem Pedro falar numa linguagem se não estropiada, pelo menos específica dele. Aliás, segundo o conceito estético da época, o uso de linguagem alterada ou estropiada, por se constituir num elemento de comicidade por si mesmo, não caberia nunca num drama.

Depois de prestar contas do seu ganho de rua a Laura, Caetano comenta:

> Caetano — *Ah! é verdade, eu traz cárita p'la sinhá.*

Era de Machado, o vilão da comédia, que maquinava um golpe contra Júlio, pretendendo com isso assegurar o seu casamento com Laura. Esta recusa ler a carta, rasgando-a, e repreende Caetano por ter aceito ser o intermediário de Machado, acrescentando que ele tinha feito figura ridícula.

Caetano ingenuamente se admira:

> Caetano — *Fingura ridícula que... Que fingura antão qui eu fez, sinhá?!...*

Laura — *Fizeram de ti um correio d'amores.*
Caetano (sem perceber) — *Correio do mores?... É esse branco que anda a cavalo atraz di ministro?*

E depois relaciona o seu papel com o do sujeito que numa peça na qual trabalhava Júlio (era ator) chamavam de Mercúrio:

Caetano — *Ah! a... a... agora é qui eu entendeu!... Foi aquele que outro branco chamou de mericuro?*
(Ato I, Cena VIII.)

Mais motivos de graça a comédia não tem.

A sua história, resumidamente, se refere aos dois irmãos sustentados pelo preto escravo: o jovem, Júlio, se meteu numa encrenca por causa de jogo, tendo falsificado a assinatura do antigo patrão para pagar uma dívida; Machado, sujeito sem escrúpulos, então seu colega de serviço, descobre a falsificação, e, dizendo-se amigo, lhe empresta dinheiro para cobrir o desfalque. Mas o que realmente pretende é comprometer o rapaz, de jeito que a irmã, para salvá-lo, aceda casar-se com ele, embora já esteja noiva de outro.

Mas tudo acaba bem, com o insincero amigo desmascarado (além do mais falsificava dinheiro), Júlio perdoado de seus erros, que ele assume e vai procurar se redimir lutando na Guerra do Paraguai, e a irmã casada com o noivo, Adriano, amigo de Júlio e filho de um velho amigo da família, o General Saraiva, que sempre mantivera relações com os dois irmãos. (Isso apesar de eles serem mal vistos pela sociedade pelo fato de serem pupilos e sustentados pelo escravo, e de o moço exercer a profissão de ator.)

E, como não podia deixar de ser, o velho escravo Caetano tem papel importante no feliz desenlace, uma vez que foi o dinheiro que ele juntava para servir de dote a Laura que pagou a dívida do rapaz. Coisa que muito entusiasma o General e o leva a dizer:

General — *Aqui tem, sr. Júlio, um modelo de honra e abnegação... estude-o... e imite-o.*

Júlio abraça o escravo muito comovido:

Caetano — *Obrigado... muito obrigado, meu senhor!... é o primeiro abraço de blanco qui o pobre sicravo recebe.* (Mudando de tom.) *Está pago! Está pago di tudo!*

E ainda recusa a alforria:

Caetano — *Oh! não, não, meu sinhô!... abraço eu acêta, mas carta, não!... (...) Pai Caetano está véio... está cansado, e qué morrê junto di mininos que ele mesmo criou!...*
(Ato III, Cena Final.)

O General promete que ele não será afastado do convívio de Laura, tanto mais que agora é parte da família. Nem sequer precisa continuar trabalhando.

Ao que se opõe Caetano:

Caetano — *Não, meu sinhô...*
General — *Não! que queres então!...*
Caetano — *Qué continuá a vendê vassouras, meu sinhô.* (Apregoa como no Ato I.)
(Ato III, Cena Final.)

O tema da peça é o do "escravo fiel", mas visto através de um enfoque que dilui bastante o caráter social do cativeiro. Aliás, ele nem sequer é mencionado.

A escravidão existe na peça como uma característica da sociedade brasileira da época e Caetano é focalizado sob uma óptica paternalista e pitoresca, constituindo uma variação das personagens tipo Lourenço, de *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro.

Com o mesmo espírito de abnegação, ele se dedica ao legado que o senhor ao morrer se dignou confiar-lhe: a guarda e a segurança dos seus filhos, acrescidas de um adendo: o sustento deles também.

Não importa que o autor da comédia procure fazer parecer que era ideal o relacionamento entre os três, a ponto de Laura fazer questão de pedir permissão para o seu casamento, porque isso é feito mais em termos de uma condescendência jocosa para com o pobre velho pitoresco, do que como fruto de um real respeito e consideração. A prova é que nos momentos mais sérios Laura e Júlio tratam Caetano como aquilo que ele realmente é: um escravo. Não o põem a par dos problemas de Júlio e a toda hora estão lembrando a distância que existe entre eles: sempre que, em conversa, um se refere ao outro, não deixam de dizer: "o teu senhor isto, o teu senhor aquilo".

E como jamais cogitaram de alforriar o escravo, ele quase foi hipotecado para garantir o pagamento da dívida de Júlio.

Fato que causa muita mágoa ao velho escravo, pois da porta ouvira a conversa entre Júlio e o General Saraiva, discutindo o assunto. Sozinho ele monologa:

> Caetano — *Ingrato!... ingrato, qui hipotecou su véio amigo! Paciença!... paciença!* (Ao retirar-se da porta, dá com os olhos no retrato que estava na parede e dirige-se a ele, sufocado em pranto.) — *Oh! meu sinhô!... meu sinhô!... Tu não fazia como tua filho, não, meu sinhô? qui m'impenhou p'lu dívida di jogo!... Oia, meu sinhô... Caetano quiz fazê o qui prometeu!... Trambaiou... Trambaiou muito, mas agora num pode cumprir sua palavra! Esse dinhero qui ha tanto tempo s'ta juntando vinten p'lu vinten p'la dote di casamêto di tua fia, vai servi p'la pagá a blanco mau qui mi queria levá p'la longe dela!...* (Ajoelhado diante do retrato.) — *Perdoa... perdoa, meu sinhô, ao teu escravo!...* (Levanta-se e tira a bolsa que traz ao pescoço.) *Dinhêro de tantos anos di trambaio!... Paciença... paciença... trambaia... trambaia ainda, Caetano!*
> (Ato III, Cena VIII.)

Hipotecas sobre escravos não eram incomuns, mas ao serem feitas também sobre "escravos fiéis", negavam, de imediato, o tipo de relacionamento senhor/escravo baseado em profundos laços de amizade, que a propaganda a serviço do regime escravocrata, através da literatura, do teatro, sem falar da imprensa, procurava fazer crer que existia. E que os próprios textos, muitas vezes, acabavam por desmentir.

Em duas peças que analisamos neste trabalho, *Mãe*, de José de Alencar, e esta agora, os protestos de profunda amizade dos senhores pelos seus escravos de confiança (escravos fiéis) eram veementes, mas nenhum deles deixou de lançar mão do expediente da hipoteca, quando se viu em apuros. Porque o escravo era "coisa", não gente; nem sequer animal.

Desfazer-se de um objeto de estimação em caso de necessidade não fere a moral. Empenham-se ou hipotecam-se jóias de família, casas dos antepassados, terras, etc., mesmo com o risco de perdê-las. No caso de animais valiosos ou de estimação, reluta-se muitas vezes antes de se dar tal passo. Mas com escravos, não; objetos, instrumentos de trabalhos, são coisas que podem ser manipuladas e comercializadas à vontade, sem quebra de ética. Afinal "coisa", "objeto", não tem sensibilidade, além de não ter, evidentemente, vontade.

E desta convicção partilhava a quase totalidade da sociedade brasileira da época, fundamentada em costumes e leis que regulamentavam os procedimentos comerciais adequados.

Literatura e dramaturgia, muitas vezes, simplesmente registraram esses costumes, e os autores respectivos, ainda na primeira metade do século XIX, não chegavam a uma acusação ao sistema. Mais para adiante, o relacionamento senhor/escravo passou a ser mais idealizado pelos autores, que procuravam humanizá-lo no papel como se, com isso, a realidade pudesse ser também humanizada. Nesses casos a personagem favorita era a do "escravo fiel" que, via de regra, recusava a alforria para não separar-se do bondoso senhor, ficando assim implícito que o cativeiro, afinal, não era coisa tão ruim como diziam.

No mesmo ano em que foi escrito *Os pupilos do escravo*, 1870, época de grande agitação política por causa do projeto da Lei do Ventre Livre, em discussão no parlamento, muitas vozes ali se levantaram para "mencionar a benignidade dos senhores, a suavidade das relações domésticas e dizia-se que a escravidão assegurava ao escravo situação invejável, superior à do jornaleiro europeu, do proletário dos grandes centros industriais. Nébias, representante de S. Paulo, chegava mesmo a exclamar entre apoiados do plenário: Se eles trabalham, nós também trabalhamos! Repetia-se que o tratamento do negro era bom, tinha do que vestir, e a alimentação não lhe faltava. (...) Os senhores eram verdadeiros pais para os escravos" [110].

Estranhos pais, que vendiam, hipotecavam e surravam os filhos, amparados pela lei.

Como personagem dramática Caetano não difere substancialmente do estereótipo que lhe serviu de modelo.

Se o autor procurou mostrá-lo um pouco mais inteligente, capaz de perceber algumas idéias abstratas, ligações entre fatos, resolver certas situações (como quando ajuda a desmascarar Machado e lhe tira o revólver com que ameaçava Júlio), foi porque isso, além de servir aos interesses do texto, acentuava o sentimentalismo piegas que procurava desviar a atenção para a verdade dos fatos: outro aspecto da exploração do trabalho do escravo, conseguido através da chantagem afetiva.

Pois o senhor de Caetano era tão bonzinho, tão seu amigo, que, além de lhe confiar o cuidado dos filhos, praticamente

110 VIOTTI DA COSTA, Emília. *Da senzala à colônia*. São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1966. p. 361.

deixara-lhe também o encargo de arranjar dinheiro para o dote da filha; coisa que o pobre escravo conseguira arranjar, através de 18 anos de trabalho duro. E acrescentara-lhe outra incumbência: guardar cuidadosamente um medalhão cravejado de brilhantes para entregá-lo à filha no dia do seu casamento (não seria mais lógico confiá-lo ao filho ou a um advogado?).

Mas os problemas relacionados com a dívida de Júlio tinham obrigado Caetano a usar o dinheiro do dote e agora teria de dar também o medalhão para paga dos juros. Fato que o deixa cheio de remorsos e se penitenciando pela quebra da promessa ao bondoso senhor:

> Caetano — *Espera... espera, meu blanco.* (Tira o medalhão que traz ao pescoço. Harmonia na orquestra.) — *Seu moço... seu pai quando morreu, m'entregou esse retrato cravado di brianti p'la eu dá a sinhazinha no dia que ela fosse a igreja recebê seu marido...* (Beijando o retrato com efusão.) — *Perdoa... perdoa ao véio africano meu sinhô...* (Depois de estreitar ainda o retrato contra o coração.) *Toma, meu blanco... é dinhêro de juro...* (Cai sobre uma cadeira.)
> (Ato III, Cena IX.)

É escusado dizer que o medalhão foi salvo pela intervenção do general, corroborando o gesto de Júlio, que arrancara a jóia das mãos de Machado.

Mais "fiel", realmente, nenhum escravo poderia ser.

A qualificação de "drama", também dada à peça pelo autor, explica a importância, em termos de ação, que o escravo negro nela assume, pois nas comédias de costume comuns, normalmente ele não passava de "mero elemento da paisagem, e que, por isso, não podia ser ignorado" [111]. Era sempre uma personagem branca quem fazia progredir a ação.

3.12 França Júnior (1838/1890)

Formado em 1862 pela Academia de Direito de São Paulo, França Júnior começou a sua carreira teatral ainda como acadêmico, com duas peças em um ato, nas quais satirizava a vida do estudante. Iniciou a vida pública como promotor adjunto e a terminou, ao morrer, em 1890, como Curador de Órfãos da 2.ª Vara do Rio de Janeiro. Foi um homem culto, viajado, demonstrando sempre uma marcada inclinação literária, bem revelada no jornalismo, onde atuou brilhantemente, como folhetinista.

[111] Id., ibid., p. 405.

Duas peças suas nos interessam particularmente, *Direito por linhas tortas* (1870) e *Como se fazia um deputado* (1882), por conterem personagens negras, embora focalizadas de maneiras diferentes.

Na primeira delas, *Direito por linhas tortas*, a personagem negra tem grande importância, uma vez que se torna pivô de confusões e conflitos, na verdade alheios a ela, pois o tema da peça diz respeito ao desentendimento entre casais, provocados pela intolerância, estupidez, prepotência e mau gênio de duas mulheres.

Num povoado do interior, Luís, jovem de 25 anos, acompanhado por Miguel, um comendador inteligente e crítico, passeiam numa quermesse e conversam. O moço está apaixonado por uma jovem de 18 anos, Inacinha, linda filha de uma mulher geniosa, mandona, briguenta, Leonarda, e de um homem cacete e pacato, Fortunato. O rapaz quer casar com a moça, apesar dos conselhos do amigo, que o adverte quanto ao perigo de ter Leonarda como sogra. Indiferente a isso, Luís pede o auxílio de um sacristão, Santa Rita, para entregar uma carta à moça. O sacristão concorda, com a condição de ser também ajudado, pois deseja casar com Felisberta, a mulatinha de estimação de Leonarda.

Conversando com Santa Rita, Felisberta comenta o amor dos jovens e o comportamento da mocinha:

> Felisberta — *E ela ainda mais por ele! Se tu visses os elogios que lhe faz... ainda hoje de manhã deu-me uma porção de beliscões, porque não lhe arranjei o penteado lá como o entendia. É digna filha de tal mãe!*
> (Ato I, Cena VII.)

Usando de artimanhas, Luís consegue entregar a carta a Inacinha. A moça aceita o pedido de casamento incluso. Casam-se. O panorama agora é outro. A jovem revela-se, realmente, digna filha de sua mãe. É tão geniosa, prepotente e agressiva quanto Leonarda, que, desistindo de morar no interior, vivia com o marido na casa de Luís. A moça só pensa em luxo, passeios, desinteressando-se do próprio filho pequeno. Luís chama por Felisberta:

> Luís — *Pois não há quem venha carregar o menino?*
> Felisberta — *Eu não sei. Isto é lá com sinhazinha. Está braba que vm. não faz idéia! Já deu dois cachações em Tia Maria,*

porque não pôs goma bastante nas saias, e prometeu-me uma grande sova, porque fiz a cintura do vestido muito larga; no entretanto, vm. não imagina como está o corpinho do tal vestido. Estou há um quarto d'hora a querer abotoá-lo; quem diz? Olhe os meus dedos.
(Ato II, Cena II.)

Retrato de corpo inteiro de uma personagem e de uma situação: a moça fútil, vaidosa, sem préstimos, e o cotidiano das escravas, ou mesmo libertas, numa casa de família.

Inacinha entra, aos berros, com o marido e Felisberta. Para não discutir, Luís continua tomando conta do filho. Entra, também, Leonarda, edição piorada da filha, e logo em seguida Miguel, que voltava de uma viagem à Europa. Luís se queixa ao amigo da vida que leva, de que é exemplo uma terrível cena que Inacinha apronta, ao voltar de uma visita malograda, em companhia da mãe. De dentro se ouvem os gritos de Felisberta apanhando de Leonarda, sem que Luís, condoído, possa fazer alguma coisa para ajudá-la. Desesperada, Felisberta convida o sacristão, com quem não conseguira casar-se, para fugir com ela, pois não agüenta mais os maus-tratos que sofre, apesar de ser irmã de leite de Inacinha e alforriada desde criança. Os dois fogem.

Nova briga entre Luís e Inacinha, com terríveis ofensas desta ao marido e grosseira intervenção de Leonarda, deixam Miguel nauseado com o que presenciava. Quando as mulheres se vão, ele discute com os dois infelizes maridos e os convence a fugirem, deixando uma carta de despedida na qual comunicam uma falsa intenção de se atirarem a uma vida desregrada. E fogem realmente. As duas mulheres voltam, descobrem que Felisberta fugiu, lêem a carta e concluem que os três fugiram juntos.

No Ato III, num baile de máscaras, acentuam-se as confusões e qüiproquós, já que todos estão mascarados, inclusive Felisberta e Santa Rita, também presentes. E tudo termina bem, com a volta dos maridos, triunfantes, uma vez que as mulheres, pelo menos aparentemente, capitularam e prometeram mudar o comportamento. Felisberta também volta, arrependida da fuga e pedindo o consentimento da madrinha para casar-se com o sacristão. O que a mulher logo dá, contente de saber que a mulatinha não fugira com os maridos.

Num primeiro momento se diria que a maior importância da personagem Felisberta reside no fato de que, através dela, França Júnior registrou, com felicidade, comportamentos típicos da relação senhor/escravo no lar doméstico, praticamente da mesma

natureza dos que Martins Pena registrara 30 anos antes. Mas, dramaticamente, a personagem é importante porque ela, como vimos, é quem imprime a direção que o conflito básico, depois do seu clímax, vai tomar (em seguida à última briga do casal Luís/Inacinha).

Felisberta pode ser considerada, também, a visão que a comédia tinha da mucama, aquela personagem terrível dos dramas, capaz de destruir a vida de um casal com suas intrigas e capacidade de sedução de incautos senhores. Ou, ao contrário, ser vítima dos maus-tratos do irado senhor, resistindo-lhe ao assédio amoroso, por fidelidade à sinhá. Descompromissada com qualquer tese, a comédia de costumes simplesmente focalizava a mucama dentro das tarefas pertinentes numa sociedade escravocrata: criada para todo o serviço diretamente ligado à ama e comumente sofrendo, de parte desta, a variação do humor, o mau gênio e até a bondade que o regime servil permitia aos senhores fosse expandido sem limitações.

Mas, embora assim focalizada, Felisberta amplia as possibilidades de tão curto papel, adquirindo uma importância raramente alcançada nessa categoria. Se não é responsável pelo conflito básico da comédia, reforça-o, como vimos, e se impõe ao espectador pela graça e desenvoltura com que se comporta no decorrer dos incidentes que praticamente compõem o Ato III. Nas cenas do baile de máscaras, Felisberta, fantasiada de pastorinha e mascarada, atrai a atenção de Fortunato, o marido de Leonarda, de dominó e também mascarado, que fica todo assanhado atrás do belo vulto de mulher, cujo rosto não consegue vislumbrar. E causa terríveis ciúmes à velha megera.

Assim, a comédia, que não aprofundou caracteres nem criou tipos, deu origem a um estereótipo, o da mulatinha faceira, cheia de dengues, com encantos capazes de seduzir velhos e moços. Antes escrava ou liberta, depois cria de estimação de casas de família, apegadas a elas e aos seus costumes, apesar do desejo de conhecer novos mundos, este estereótipo iria alcançar a sua mais alta expressão na personagem Benvinda, de *A capital federal*, de Arthur Azevedo.

E, com o reflorescimento da comédia de costumes, por volta de 1920, ele retornou com a mesma força do passado, uma vez que pouca modificação sofrera ainda o sistema patriarcal que lhe dera origem.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o estereótipo desaparece completamente.

Enquanto Arthur Azevedo escrevia, de parceria com Urbano Duarte, *O escravocrata*, e sofria os rigores da Censura que lhe interditara a encenação da peça, França Júnior tranqüilamente levava à cena na mesma época, 1882, a comédia *Como se fazia um deputado*. Talvez uma das mais bem realizadas peças do autor, nela estão retratados com absoluta fidelidade e grande comicidade os costumes eleitorais provincianos do final do Segundo Império, que persistiriam, aliás, até, pelo menos, o fim da Primeira República.

O nosso interesse pela peça se prende ao fato de que ela se presta para exemplificar a forma mais comum de a comédia de costumes apresentar o negro antes da Abolição.

O entrecho da comédia é simples, quase esquemático. No Ato I, vemos um jovem bacharel em Direito, Henrique, voltando para a sua Província natal, para a companhia do velho tio que o criara como filho, o Major Limoeiro, rival político do Coronel Chico Bento, de Pau Grande.

Os dois tramam a eleição do jovem para deputado provincial, através do seu casamento com Rosinha, filha de Chico Bento.

E os acontecimentos do dia da eleição, com a série de incidentes cômicos retratando situações verdadeiras e habituais, enchem os Atos II e III da peça, com muita felicidade, aliás.

O negro aparece nesta peça como um elemento, apenas. Não há nenhuma preocupação de inseri-lo no contexto escravagista a fim de, pelo menos, comentá-lo. Assim é que Domingos, preto velho e escravo de confiança do Major Limoeiro, ajuda a levar adiante a farsa eleitoral em que estão empenhados os dois compadres, votando várias vezes, sob identidades falsas, para aumentar a votação de Henrique. Mas é um papel que não configura propriamente uma personagem, pois é praticamente impossível selecionar-se uma fala em que Domingos diga alguma coisa que não seja uma aquiescência às ordens do Major. Ele é pouco mais do que os outros figurantes negros que aparecem em cena, escravos de fazendeiros, festeiros, etc. Em suma, um dos elementos que ajudava a caracterizar a vida brasileira da época.

Além disso, o que Domingos faz não depende da sua condição social. Um homem livre também o faria. Tanto que dois brancos, um compadre de Chico Bento e um italiano mascate, são também compelidos a fazer praticamente a mesma coisa, isto é, votar mais de uma vez e sob identidades falsas, a fim de beneficiarem o candidato Henrique.

A comédia retrata, pois, fundamentalmente os costumes eleitorais provincianos, e nela os negros aparecem dentro do espírito que presidia esse tipo de peça desde Martins Pena: meros elementos caracterizadores da sociedade rural escravocrata brasileira. É nessa condição, aliás, que eles podem também aparecer como integrantes de grupos que cantam ou dançam coisas típicas ou folclóricas. Na peça, são as cantigas e o batuque com que os negros saúdam a chegada de Henrique à fazenda do tio e a festa que Domingos e outros escravos querem fazer em homenagem à eleição do deputado, na última cena. Momento, aliás, em que podemos assinalar um detalhe interessante: a inesperada atitude do Major Limoeiro alforriando o negro Domingos, quando nada fizera prever, até então, que ele teria essa intenção. Pelo contrário, quando discutia com Chico Bento itens do programa que Henrique, dentro de uma escalada política, deveria defender quando se apresentasse para concorrer a uma deputação nacional, ele se definira:

> Limoeiro — *(...) Bondes e estradas vicinais...* (Mudando de tom.) *Aí pode pôr um ponto de admiração* (com ênfase). *Proteger a lavoura...*
>
> C. Bento — *E o elemento servil? Aí é que eu quero ver-lhe a habilidade.*
>
> Limoeiro — *Não, não se fala nisto. Deus nos livre* (continuando). *Proteger a lavoura...*
>
> (Ato III, Cena IV.)

Entretanto, na última cena da peça, após Domingos ter pedido licença para festejar a eleição de Henrique, o Major Limoeiro acrescenta:

> Limoeiro — *Chegaste a propósito* (com ar solene). *Domingos, de hoje em diante serás um cidadão livre. Aqui tens a tua carta e na minha fazenda encontrarás o pão e o trabalho que nobilita.*

Num autor, cuja obra não comportava uma crítica ou análise social, sendo antes o registro, em saborosos *flashes*, de cenas da vida principalmente urbana sob o Segundo Reinado, a alusão ao problema do cativeiro só poderia mesmo ser *en passant*. Inclinando-se, inesperadamente, pela alforria do velho escravo que tão bem servira ao seu senhor (outro "escravo fiel"?), França Júnior talvez quisesse demonstrar, com isso, que não estava alheio à campanha abolicionista então se desenvolvendo com grande vigor

3.13 Arthur Azevedo (1855/1908)

Arthur Azevedo chegou ao Rio em 1873, com 18 anos de idade, vindo de S. Luís do Maranhão, onde nascera, trazendo já na bagagem a sua primeira peça encenável profissionalmente: *Amor por Anexins*. Em rápidos traços biográficos diremos que ele se tornou logo um escravo da pena e exerceu uma espantosa atividade jornalística, ao lado das funções burocráticas com que garantia efetivamente o sustento da família. Isso porque não encontrava na cidade do Rio de Janeiro, centro cultural do país, as condições necessárias para poder se dedicar inteiramente à sua verdadeira vocação: o teatro.

Aliás, nessa mesma data, num balanço que fazia do romance, da poesia e da língua do país, Machado de Assis concluía: "O teatro brasileiro pode resumir-se a uma linha de reticências. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor severas obras de arte. Quem lh'as receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos instintos inferiores" [112].

Retrato severo, mas sem dúvida verdadeiro, de um panorama teatral responsável pelo desencorajamento de autores sérios, dentre os quais se encontravam também os que gostariam de engajar a sua arte na campanha abolicionista.

Arthur Azevedo desde logo se tornaria um dos mais famosos autores do gênero ligeiro e como tal passaria à história do teatro brasileiro, cuja cena dominou por mais de 30 anos. Paralelamente, porém, nunca deixou de lutar pela elevação do nível do nosso teatro, quer prestigiando autores, quer se preocupando com locais dignos e apropriados para as atividades cênicas. Daí, a sua campanha para a criação de um Teatro Municipal, que só encenasse peças brasileiras de qualidade, e a sua esplêndida atuação como diretor do Teatro da Exposição (1908), quando conseguiu levar à cena quinze originais brasileiros em três meses. E mais

112 Apud MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Dif. Européia do Livro, s.d. p. 141.

ainda faria se não tivesse morrido tão cedo, em pleno exercício de todas as suas atividades.

Mas, apesar da sua qualificação de autor de teatro ligeiro, Arthur Azevedo foi um dos que procuraram se sobrepor à indiferença do público e ao cerceamento da Censura, escrevendo duas peças que podem ser consideradas como uma verdadeira contribuição à campanha abolicionista, da qual já participava como jornalista e cidadão.

A primeira delas, *Liberato*, foi escrita em 1881 e representada pela primeira vez no Teatro Lucinda, em 16 de setembro do mesmo ano. A segunda, escrita logo a seguir, em 1882, com a parceria de Urbano Duarte, é *O escravocrata* (anteriormente *A família Salazar*), que não chegou a ser encenada por proibição da Censura. Mas foi publicada em 1884, com um prólogo no qual os autores declaravam ser o teatro "o supremo Tribunal de Justiça onde se processavam as monstruosidades sociais" e a peça "um trabalho audacioso de propaganda na luta pelo desmoronamento da fortaleza da escravidão". A repercussão da peça, depois de editada, foi talvez maior do que se tivesse sido encenada, pois o livro substituiu eficazmente o palco, pela sua maior possibilidade de penetração pelo país afora.

Liberato é uma comédia em um ato e onze cenas. A sua ação, por isso, é bem concentrada e o tom permanece leve, não obstante a natureza da mensagem. Através de personagens ligeiramente traçadas, algumas das quais permanecem até hoje na comédia de costumes, ela se desenvolve praticamente sem surpresas.

Tudo gira em torno de Liberato, um velho escravo de uma família composta de uma autoritária e agressiva mulher, D. Perpétua, do marido dominado e submisso, Gonçalo, e da jovem filha, Rosinha, que, como não podia deixar de ser nas comédias de costumes brasileiras, ama o primo Ramiro, filho de um irmão de sua mãe, o Dr. Lopes.

Quando começa a peça, Perpétua e Gonçalo estão discutindo sobre a doença de Liberato, na qual a mulher não acredita, porque acha que o escravo não passa de um vagabundo ou de um malandro. Mas concorda em que o marido chame o médico, porque o negro, afinal, vale bem os seus 800 mil-réis. Tanto ela quanto Moreira, um rico fazendeiro, dono de muitos escravos, pretendente de Rosinha, acreditam que o tratamento ideal para os escravos é o chicote: cura todas as doenças. Com isso não concorda Rosinha, bastante preocupada com Liberato, de quem parece gostar muito.

Dr. Lopes e Ramiro chegam de uma conferência abolicionista; o jovem está empolgado com a campanha e vem propor um conselho de família para tratar de certo assunto. Perpétua impõe a presença de Moreira, com base na sua posição de pretendente da filha. O assunto era a libertação de Liberato, propriedade comum dos dois irmãos, pela qual Lopes daria 500 mil-réis. Perpétua, gananciosa e desumana, não quer nem discutir a proposta do irmão. O marido, sem voz ativa para nada, demonstra pena do escravo e concordaria com a proposta, mas não ousa manifestar-se. O que leva o cunhado a definir em poucas palavras a situação:

> Lopes — *Esta casa é hoje a perfeita imagem do país em que vivemos. Cada instituição tem aqui o seu emblema. Nós somos os filantropos: a utopia e o direito; aquele fazendeiro pedante, a lavoura, uma força; a mana e a Rosinha, a representação nacional: imposição, sofisma, sujeição; Gonçalo, o povo: indiferença e pusilanimidade.*
> Ramiro — *E lá está o pobre Liberato, para simbolizar a escravidão.*
> (Cena VIII.)

Apesar da recusa da irmã, Lopes diz que libertará Liberato, apoiado na lei [113]. Sai com o filho para as devidas providências, mas volta logo, porque, sendo domingo, as repartições públicas estão fechadas. Pede novamente à irmã que ceda pelos 500 mil-réis a sua parte na propriedade do escravo. Ela nem sequer responde e se dispõe a ler uma carta que Moreira lhe entregara ao entrar, dizendo que a recebera de alguém, na porta da casa. Perpétua a pegara, antes do marido porque "em casa é ela quem abre as cartas", mas a colocara de lado, convenientemente guardada e, aparentemente, esquecendo-se dela (no fundo um recurso dramático para manter o interesse da peça).

A carta revela que o padrinho de Rosinha, um rico fazendeiro cuja fortuna era o que Moreira realmente cobiçava e contava poder se apoderar através do casamento com a moça, finalmente morrera, deixando à afilhada toda a fortuna. Mas deixara, também, alforriados todos os escravos, o que desaponta terrivelmente Moreira, fazendo-o bater em retirada, discretamente.

Todos ainda estão discutindo, quando Gonçalo vem anunciar que Liberato morrera. E uma fala de Perpétua acrescenta o último

[113] Lei 2040, de 28 set. 1871. O escravo podia ser libertado mediante depósito no Tesouro da quantia de 500 mil-réis, sob forma de pecúlio.

retoque no retrato do cruel senhor de escravos esquematicamente pintado por Arthur Azevedo:

> Perpétua — *E eu que recusei os 500 mil-réis!*
> Lopes — *Com esse dinheiro far-lhe-emos um enterro decente.* (A Ramiro) — *Disseste que Liberato simbolizava a escravatura vês? Decididamente a morte é o único meio eficaz de emancipação.*

O testamento impusera ainda uma condição: o casamento de Rosinha com Ramiro. E tudo termina bem. Isto é... para os brancos, pois para os negros, segundo o juízo pessimista de Arthur Azevedo, a emancipação não parecia estar próxima.

Liberato, enquanto personagem, tem características peculiares. O texto não fornece nenhum elemento para que se possa formar uma idéia dele como pessoa. Além disso, ausente de cena, permanece no mesmo estado do começo ao fim da peça: um homem doente, um moribundo que nem ao menos manifesta um último desejo. Realmente, em nenhum momento da peça se sente a sua ação interferindo no conflito que se arma por sua causa. Pois, na verdade, é antes sobre o problema da escravidão, encarado em seus aspectos sociais e econômicos, que entram em choque forças dramáticas opostas.

Perpétua quer apenas usufruir os rendimentos que o seu meio de produção de trabalhos domésticos (e possivelmente de outras coisas, já que ele podia ser um preto de ganho) lhe proporciona. E não vê por que há de abrir mão de seus interesses, uma vez que a recuperação do montante do capital empatado que o escravo representa (os 800 mil-réis que Liberato deve valer), não compensa a perda dos juros resultantes do emprego desse capital, que ela vem recebendo há longos anos. Sua visão é orientada exclusivamente para o lucro, sem considerações de ordem moral, cristã ou simplesmente humanitária.

Já Lopes e Ramiro, ao lado de considerações desse tipo, encaram o problema sob outros aspectos. São capazes de compreendê-lo num âmbito muito maior, desvinculado de seus interesses pessoais.

Sobre tudo isso é que paira, à distância, a figura de Liberato, agindo como elemento catalisador dos interesses conflitantes, constituindo com a sua ausência de cena, um recurso dramático de bastante efeito. Pois a ausência e o silêncio podem ser tão expressivos quanto a presença e a palavra articulada, e Liberato, não visto, não ouvido, não caracterizado como personagem, cresce na

imaginação do leitor (ou do espectador), dotado de qualidades (ou defeitos) que lhe queiram atribuir. Assim, se, por um lado, ele pode ser visualizado como um preto velho calcado no estereótipo do Pai João, no fim de uma vida de luta e sofrimento, compreensivo, humilde e generoso, porque paga com o amor que deve dedicar a Rosinha e talvez mesmo ao indeciso e amedrontado Gonçalo, a intemperança e crueldade de Perpétua, por outo lado, pode significar apenas um símbolo do motivo pelo qual lutam mentalidades representadas por Perpétua e Lopes e o filho, isto é, o pensamento conservador, escravocrata, e o pensamento liberal, abolicionista.

Em tais condições, a personagem dispensaria realmente um desenvolvimento mais objetivo, podendo ser fluída, indefinida, não sendo preciso que se conheçam seus antecedentes ou algo mais concreto com ela relacionado; o que lhe acrescentou um toque inegavelmente poético.

Define-se, assim, a natureza estética da peça, em que se mesclam intenções simbólicas com fortes traços realistas. Mistura estranha, é certo, mas que serviu bem ao objetivo de Arthur Azevedo: fazer com que o riso alegre da comédia fosse temperado pela reflexão que o problema social do cativeiro realmente suscitava. Um dos seus pontos básicos, aliás, está claramente expresso nas respostas que pai e filho dão a Perpétua, quando esta maldosamente critica o comportamento do escravo, considerando-o desavergonhado e preguiçoso:

> Ramiro — *Desavergonhado! E quer que tenha vergonha um miserável escravo?*
> Lopes — *Preguiçoso! E quer que seja ativo quem nunca viu recompensado o seu trabalho?*
> (Cena VIII.)

Ou em outras palavras: a escravidão deforma moral e fisicamente o escravo, tornando o seu trabalho improdutivo. E acabará por se tornar prejudicial para a coletividade que a utiliza, conceito mais claramente explícito no drama que Arthur Azevedo escreveu sobre o assunto.

O escravocrata é um drama realista mais elaborado, defendendo sua tese de maneira conseqüente, embora não deixe de apelar para recursos melodramáticos a fim de reforçá-la. Fato que é uma característica de quase toda a nossa dramaturgia do século passado, como temos visto.

A peça, em 3 atos e 17 cenas, tem um pródromo escrito para a sua apresentação impressa, no qual Arthur Azevedo se defende antecipadamente sobre pontos que a crítica poderia atacar, citando fatos reais que comprovavam a verossimilhança do enredo. Boa medida de precaução porque alguns de seus episódios, na realidade, chocavam em todos os níveis a sociedade da época, uma vez que Arthur Azevedo, para fortalecer a denúncia da escravidão, não hesitava em devassar a intimidade mais resguardada da família.

Salazar é um negociante de escravos e fazendeiro; está querendo vender o escravo Lourenço, muito estimado por sua mulher e filhos, mas de quem não gosta por julgá-lo excessivamente altivo e capaz de respostas atrevidas. Ele e Sebastião, seu sócio, esposam a idéia de que negros devem ser tratados a chicote:

> Sebastião — *Principalmente bacalhau. Porque negro, sem ele, é utopia.*
> (Ato I, Cena II.)

Ambos estão contrariados com as atividades dos abolicionistas a quem Salazar acusa de:

> Salazar — *E vou mais adiante: sujeito que tentou sem resultados todos os empregos, profissão e indústrias, e em nenhum conseguiu reputação e fortuna, por ser incapaz, indolente, prevaricador ou estúpido, arvora-se por último em abolicionista, para ver se deste modo segura os pirões.*
> (Ato I, Cena II.)

Sebastião se espanta quando ouve do amigo que até agora não conseguiu vencer a resistência da família para conseguir vender o escravo. Não deixavam nem que ele surrasse o negro:

> Salazar — *Pois se eles se colocam em sua frente para defendê-lo? Ainda anteontem minha mulher quase apanhou uma lambada que era destinada a Lourenço! Protege-o escandalosamente, alegando ser ele cria da família e não sei mais o quê... E, há 25 anos, desde o meu casamento, que aturo as insolências daquele patife! Leva a ousadia de não abaixar a vista quando fala comigo! Oh! mas desta vez vendo-o definitivamente.*
> (Ato I, Cena II.)

A imprensa, entretanto, atacava de rijo os negociantes de escravos, como Salazar, o que causava grande indignação a seu filho, Gustavo. Surge Lourenço, mulato alto, bem apessoado,

trazido por um caixeiro. Há um atrito entre ele e Salazar, mas Gustavo impede que o pai surre o escravo, confessando que tem mesmo muita estima por Lourenço.

As cenas VII e VIII mostram episódios que deviam ser comuns na época: um comprador interessado em belas mulatas, por motivos óbvios. E, quanto mais recatada a jovem, melhor preço obtinha.

Gustavo tem um vício: é jogador. E a dedicação de Lourenço pelo rapaz leva-o a entregar-lhe todas as economias, que talvez lhe servissem para a alforria, a fim de que o moço possa pagar uma dívida de jogo. Mas que ele usará para continuar jogando, na tentativa de recuperar o perdido, naturalmente.

Uma cena entre Lourenço e Gabriela, mulher de Salazar, desperta a primeira suspeita sobre o tipo de ligação existente entre eles:

> Lourenço (baixo e em tom de ameaça) — *Não quero absolutamente me afastar dele.*
>
> Gabriela (muito nervosa) — *Sim, sim... Farei tudo o que estiver a meu alcance, mas não fales nesse tom, porque se nos ouvem...*
>
> Lourenço — *Não tenha susto; há vinte e dois anos que guardo este segredo e ainda não pronunciei palavra que pudesse despertar desconfianças. Prometo guardá-lo até a morte, se a senhora fizer com que eu me conserve sempre ao lado dele.*
>
> Gabriela — *Sim, prometo... prometo.* (À parte) *Oh! meu Deus! mereço eu tamanho castigo?* (Alto) *Sai daqui... Aproxima-se o senhor Salazar.* (Lourenço sai.)
>
> (Ato I, Cena XIII.)

Carolina, a filha, consegue com carinhos sustar a ameaça do pai de vender Lourenço, sob a condição de não impedi-lo de surrar o escravo, se julgar necessário.

Nenhuma cena de selvageria praticada contra escravos é apresentada ao público; mas são constantemente sugeridas através de descrições, choros, lamentações, gritos, ruídos de chicotadas.

A leviandade de Gustavo leva-o a falsificar a assinatura do pai numa letra de 500 mil-réis que o credor vem cobrar. Mais uma vez Lourenço demonstra a sua dedicação ao jovem: rasga a letra incriminadora. Gabriela oferece as jóias e pede paciência ao credor, que se mostra compreensivo, não as aceitando e prometendo que esperará melhor oportunidade para o pagamento. Lourenço beija-lhe a mão.

Carolina tem um pretendente, o médico da família, Dr. Eugênio, que receia pedi-la em casamento, temendo uma recusa de Salazar:

> Eugênio — *Ignoro a causa desta aversão que ele me vota.*
>
> Gabriela — *Pois ignora?*
>
> Eugênio — *De certo. Sou perfeitamente inocente.*
>
> Gabriela — *Não consta que o doutor tem idéias emancipadoras?*
>
> Eugênio — *Sim. Se bem que não me apresente como paladino, faço modestamente tudo quanto posso pela causa da emancipação dos escravos.* (Pausa.) *Estou perfeitamente convicto de que a escravidão é a maior das iniqüidades sociais, absolutamente incompatível com os princípios em que se esteiam as sociedades modernas. É ela e só ela a causa real do nosso atraso material, moral e intelectual, visto como, sendo a base única de nossa constituição econômica, exerce a funesta influência sobre todos os outros ramos da atividade social, que se derivam logicamente da cultura do solo. Mesmo no Rio de Janeiro, esta grande capital cosmopolita, feita de elementos heterogêneos, já hoje possuidora de importantes melhoramentos, o elemento servil é a pedra angular da riqueza. O estrangeiro que a visita, maravilhado pelo esplendor da nossa maravilhosa natureza, mal suspeita das amargas decepções que o esperam. Nos ricos palácios como nas vivendas burguesas, nos estabelecimentos de instrução como no de caridade, nas ruas e nas praças públicas, nos jardins e parques, nos pitorescos e decantados arrabaldes, no cimo dos montes, onde tudo respira vida e liberdade, no íntimo do lar doméstico, por toda a parte, em suma, depara-se-lhe o sinistro aspecto do escravo, exalando um gemido de dor que é ao mesmo tempo uma imprecação e um protesto. E junto do negro o azorrague, o tronco e a forca, trípode lúgubre em que se baseia a prosperidade de meu país! Oh! não! Cada dia que continua este estado de coisas, é uma cusparada que se lança à face da civilização e da humanidade! Sei que me acoimarão de idealista, alegando que não se governam nações com sentimentalismos e retóricas. Pois bem, há um fato incontroverso e palpável que vem corroborar as minhas utopias. É sabido que os imigrantes estrangeiros não procuram o Brasil ou não se conservam nele por não quererem se emparceirar com os escravos. A escravidão é uma barreira insuperável à torrente imigratória. Portanto, penso que só há uma solução para o problema da transformação do trabalho: a espada de Alexandre!*
>
> Carolina — *Muito bem, Eugênio; daria um jornalista esplêndido!*
>
> Gabriela — *As suas idéias, doutor, chegaram aos ouvidos do senhor Salazar e foi quanto bastou para considerá-lo seu inimigo natural.*

Eugênio — *Nesse caso deverei perder as esperanças; porque, acima dos impulsos do meu coração, acham-se os princípios sagrados da liberdade e do direito conculcado.*

(Ato II, Cena V.)

Eugênio parece modelado pela personalidade real de Arthur Azevedo, também ele um esplêndido e incansável batalhador na campanha abolicionista. As suas palavras, mais do que um retrato, são uma radiografia do país, pondo a nu suas estruturas morais, sócio-econômicas. E ainda prescrevem o remédio capaz de curar as deficiências básicas e operar a transformação das relações escravo/senhor para as de assalariado/patrão: a imigração estrangeira [114].

Apesar da vibrante profissão de fé de Eugênio, Gabriela está disposta a proteger os dois e convida o médico para acompanhar a família à fazenda, onde, na solidão e sossego, ele teria mais oportunidades para vencer a antipatia de Salazar.

Gustavo perdeu no jogo mais uma vez e está sem dinheiro; a solução seria roubar o cofre paterno. Lourenço surpreende-o quando se preparava para fazê-lo. Tenta impedi-lo, é repelido com violência por Gustavo:

Lourenço — *Não há de sair com o que tem na mão!*

Gustavo — *Não estou para aturar a cachaça! Se estivesse bom da cabeça, pagavas-me o desaforo.* (Vai sair.)

Lourenço (colocando-se na porta) — *Não sairá sem me entregar este dinheiro!*

Gustavo (encolerizado) — *Deixa-me, diabo!*

Lourenço — *Não!* (Segura Gustavo que tenta sair.)

Gustavo — *Cão! Olha que és um negro cativo e eu sou teu senhor!*

Lourenço — *Pouco importa! Não posso consentir no que faz! Entregue-me o dinheiro!* (Pequena luta, finda a qual Lourenço tem-se apoderado do dinheiro.)

Gustavo — *Miserável! Ladrão! Patife! Corto-te a chicote!* (Dá-lhe uma bofetada no momento em que aparece Gabriela.)

(Ato II, Cena VIII.)

114 A solução do problema não seria tão simples. Arthur Azevedo estava, por certo, entusiasmado com o aumento constante do número de imigrantes vindos para o país. De 13 000 nos anos 70, alcançaria os 130 000 em 1886, para chegar a perto de 1 000 000 no final do século XIX. Na maioria italianos, oriundos da Baixa Itália, então assolada pela miséria e falta de trabalho.

Gabriela — *Lourenço! Gustavo! Meu Deus!...*

Lourenço (em tom singular) — *Esta bofetada será um direito perante os homens, mas perante Deus é um sacrilégio. Eu...*

Gabriela (correndo para Lourenço) — *Lourenço, não diga!*

Lourenço (desvencilhando-se) — *Eu sou teu pai!* (Tomando Gabriela pelo braço) — *Negue! Negue se é capaz!* (Gabriela dá um grito e cai desfalecida. Gustavo, fulminado, recua paulatinamente, fitando Lourenço com ar desvairado. Entra Salazar que estaca no fundo ao ver a cena.)

(Ato II, Cena IX.)

Salazar (descendo) — *Que é isto?! Minha mulher desmaiada... Meu filho desvairado... Este negro...* (Vendo o dinheiro) *Dinheiro!* (Toma-lh'o das mãos) *Dinheiro?! Onde o roubaste?*

Lourenço (caindo de joelhos, a soluçar) — *Da sua secretária, meu senhor.*

Salazar (colérico) — *Ladrão! Além do mais, é ladrão!*

Gustavo (voltando a si, febrilmente) — *Negro?! Eu?! Filho de um escravo?! Oh!... Impossível, meu Deus!*

(Ato II, Cena X.)

No Ato III estão todos na fazenda de Salazar, cujo ambiente Josefa, sua irmã, assim descreve:

Josefa (entrando) — *É só o que se vê desde manhã até de noite! Negro, café, chicote, tronco; tronco, chicote, café, negro. Desde que aqui chegamos, há mais de 15 dias, inda não vi nem ouço outra coisa! Quem é que pode com esta vida? Depois dizem que sou faladeira.*

(Ato III, Cena I.)

Gustavo, alucinado com a revelação, fora vítima de uma febre cerebral intensa, estando sendo tratado pelo Dr. Eugênio. Gabriela endoidecera. Lourenço conseguira fugir. Salazar andava com ar sombrio, confuso e furioso. E Josefa descobrira a verdade, ouvindo o jovem falar em seu delírio. Ela monologa:

Josefa — *Desde muito tempo que o tal nhonhô Gustavinho me dava o que pensar! Ela é branca, o mano é muito disfarçado... Como é que saiu um filho moreno e de cabelos duros (...) É de família! Já a mãe, já não se falava bem dela, e a irmã... cala-te boca. Mas, pelo menos, procurava gente branca. Mas não um escravo, um negro. Oh! fico toda arrepiada quando penso nisso!*

(Ato III, Cena III.)

Quanto a Carolina e Eugênio, estavam também confusos, nada compreendendo do que acontecia.

A febre cerebral foi um recurso muito usado pelo melodrama, e mesmo pelo drama realista, para possibilitar às personagens uma queima simbólica de seus pecados e alcançar a recuperação moral. Era como se o fogo da doença queimasse, purificando a maldade, os maus pensamentos. O mesmo acontecera com Gustavo. Na convalescença se iniciará o trabalho de regeneração, e ele vai começar a enxergar a realidade, a tomar consciência da situação de pertencer a uma raça que até então desprezara. E esta tomada de consciência se completará na discussão que mantém com Salazar, quando se revela pronto a assumir a sua posição de filho de escravo.

Tal discussão seria a conseqüência da revelação que Josefa faz ao irmão sobre a verdadeira filiação de Gustavo, chamando a sua atenção para os traços do rapaz. Salazar retruca que por serem os dois também descendentes de africanos, embora bem afastados, era natural que Gustavo herdasse traços de antepassados, uma vez que:

> Salazar — *São caprichos da natureza! uma raça não se purifica inteiramente senão depois de séculos... A mestiçagem com africanos produz atavismos...*
> (Ato III, Cena IV.)

Josefa sorri da ingenuidade do irmão, ironizando; espicaçado, Salazar quer saber de tudo e ela lhe conta o que ouvira o jovem falar no delírio: "Eu? filho de um negro? Eu? Negro? Eu? Ladrão?". Fora fácil, então, concluir de quem Gustavo era realmente filho.

Com um grito, Salazar sai correndo da sala. Entra Gustavo, "magro, pálido, alquebrado" (rubrica da Cena VI do Ato III), amparado por Eugênio e Carolina; pede para ficar só e monologa:

> Gustavo — *Terrível! Terrível! Pesadelo de todos os momentos! Oh! por que me não fulminou um raio minutos depois da monstruosa revelação? Deus! Destino! Providência! Acaso! Qualquer que seja o teu nome, és bem cruel para aquele cujo único crime foi a leviandade e a inexperiência próprias da mocidade!* (Nervosamente) — *Gustavo Salazar!, és filho de um escravo! Ferve-te nas veias o sangue africano. Pertences à raça maldita dos párias negros. A quem votaste o desprezo mais profundo! Tua mãe prevaricou com um escravo... Oh!* (Soluça amargamente.)
> (Ato III, Cena VI.)

Lourenço, caçado implacavelmente, é finalmente apanhado e trazido à fazenda por um empregado, Serafim, que ainda pretende surrá-lo na presença de Gustavo. O rapaz não se contém e ameaça matar o empregado que, espantado, acaba por se retirar, deixando sozinhos pai e filho.

Gustavo, tenso, emocionado, olha Lourenço, tenta aproximar-se, recua com certa repugnância. Lourenço sofre visivelmente. O doutor vem entrando, vê a cena, pára e fica olhando.

> Gustavo — *Aquele que ali está amarrado, vilipendiado, que em breve vai sentir nos seus pés o ferro da ignomínia e nas suas costas o açoite infamante do cativeiro, é... meu pai!* (Atira-se nos braços de Lourenço, o qual com um supremo esforço e dando três solavancos, quebra as cordas que lhe algemam os pulsos. Ficam abraçados.)
> Eugênio (à parte) — *Compreendi tudo! Meu Deus!...*
> (Desaparece.)
> (Ato III, Cena VIII.)

Salazar, cheio de ódio, manda buscar o feitor para "arrancar o couro daquele negro". Mas Gustavo intervém:

> Gustavo — *Não lhe toque!*
> Salazar (à parte) — *Ah!* (Alto e brandindo o chicote que arranca das mãos do feitor) *Pois começarei eu mesmo!*
> Gustavo (interpondo-se) — *Por Deus, que não o há de fazer!*
> Salazar (furioso) — *Afaste-se! Afaste-se! senão aplico-lhe uma chicotada!...*
> Lourenço (a Gustavo) — *Deixe-o, meu senhor... Eu sei o que devo fazer.* (Sai. Evaristo, o feitor, o acompanha. Gustavo quer também acompanhá-lo, mas cai abatido e tenta em vão erguer-se.)
> Salazar — *Filho do meu escravo!*
> Gustavo — *Já o sabia? Tanto agora como mais tarde!*
> Salazar — *Esta sala não é lugar de moleques. Saia!*
> Gustavo (erguendo-se a custo) — *Sairei... Antes, porém, há de ouvir-me...*
> Salazar — *Não discuto com os filhos dos meus escravos!*

Gustavo (com calma terrível) — *Sou filho do seu escravo, sim, e nem por isso me julgo mais desprezível de quando supunha ser seu filho, percebe? A febre escalda-me... o delírio faz-me ver a nu a verdade das coisas... Ouça-me...* (Segurando-se.) *Desde o momento em que soube que me corria nas veias o sangue de um escravo, senti que este sangue vinha, não deturpar ou desonrar, mas sim tonificar o meu organismo, corrompido pela educação que o senhor me deu! Agora, ao menos, tenho no coração um sentimento, coisa que só de nome conhecia... Dinheiro! estolidez! vícios! crueldade! insolência! bestialidade! eis tudo quanto eu sabia do mundo. E foi o senhor que mo ensinou! Percebe?*

Salazar — *Já disse que não discuto com um negro!...*

Gustavo — *Negro, sim! Sou da raça escravizada! Sinto as faces abrasadas pelo sangue ardente dos filhos do deserto, que os seus predecessores algemaram à traição para virem poluir o seio virgem das florestas americanas! Negro, sim! Sou negro! Estou aqui em sua frente como uma solene represália de milhares de desgraçados cujas lágrimas o tem locupletado. Ah! os senhores pisam a tacões a raça maldita, cospem-lhe na face?! Ela vinga-se como pode, introduzindo a desonra no seio de suas famílias.* (Cai extenuado e em prantos.) *Oh! minha mãe!*

Salazar — *Não me fale em sua mãe, senhor! se não estivesse louca eu (...)*

(Ato III, Cena X.)

Nesse momento um empregado vem correndo avisar que Lourenço se enforcara e os outros escravos, em represália, tinham-se rebelado; armados, corriam atrás do feitor pelo cafezal adentro. Gustavo sai como um louco, mal se podendo suster. Salazar sai em seguida, depois de ter apanhado uma espingarda. Cresce o ruído lá fora. Ouve-se um tiro. Salazar volta, perseguido, e coloca-se contra a porta que de fora querem arrombar.

Salazar — *Venham! Morrerei no meu posto e venderei caro a vida!*

Carolina (entrando) — *Não se exponha! Fuja por ali, meu pai!*

Salazar (louco de furor) — *Seu pai? Eu? Procure-o no meio desses que me vêm assassinar. Talvez o encontre!*

(Arrombam a porta. Entra uma multidão de escravos armados de foices e machados. Avançam para Salazar. Carolina, interpondo-se, ajoelha.)

Carolina (com lágrimas na voz) — *É o meu pai! Piedade!*

(Os negros ficam interditos, olham uns para os outros, abatem as armas e retiram-se resmungando. Salazar abraça Carolina e chora.)

Salazar — *São as minhas primeiras lágrimas, Carolina!* (Longa pausa, durante a qual Salazar soluça apoiado ao colo da filha.) *Mas... e Gustavo?*

Eugênio (entrando) — *Fui encontrá-lo morto, junto ao cadáver do pai.*

A censura interditara a peça pelo fato de colocar em cena, numa época já conturbada pela terrível realidade das rebeliões em senzalas, fugas em massa das fazendas, assassínios dos senhores, uma revolta de escravos com a quase repetição dos fatos reais. Não levara em conta que Arthur Azevedo, no fundo ainda preso à sua visão de classe, preferira conciliar o final da peça com uma inadmissível, dramaticamente falando, mudança de Salazar e um apaziguamento inverossímil dos escravos revoltados, que deviam estar cheios de ódio pelo implacável e cruel senhor, a um simples lacrimoso pedido de Carolina.

Mas toda cautela era pouca num tempo daqueles. Arthur Azevedo, serenamente e com ironia, reconhecia ao Conservatório (com atribuições de censura desde a sua fundação), "o seu direito e curvamos a cabeça. Tanto mais que nos achamos plenamente convencidos de que à força de empenhos e de argumentos, alcançaríamos a felicidade de ver o nosso drama à luz da ribalta. Mas esses trâmites seriam tão demorados, e a idéia abolicionista caminha com desassombro tal, que talvez no dia da primeira representação de *O escravocrata* já não houvesse escravos no Brasil. A nossa peça deixaria de ser um trabalho audacioso de propaganda para ser uma medíocre especulação literária. Não nos ficaria a glória, que ambicionamos, de haver concorrido com o pequenino impulso das nossas penas, para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão" [115].

Quanto à primeira acusação que a crítica certamente faria, caso a peça fosse encenada, Arthur Azevedo achava que lhe seria acrescentado um adendo: a inverossimilhança. E antecipadamente se defendia: "Onde é que se acha a moral e o inverossímil? As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social; só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver, ouvidos para não ouvir" [116]. Mas lembrava aos críticos que "seria muito bom que todas as mulheres casadas fossem fiéis aos maridos, honestas, ajuizadas, linfáticas, e que os adultérios infamantes não passassem

[115] Do pródromo da peça.
[116] Ibidem.

de fantasias perversas de dramaturgos atrabiliários; mas infelizmente assim não sucede e o bípede implume comete todos os dias monstruosidades que não podem deixar de ser processadas neste Supremo Tribunal de Justiça — o teatro" [117].

Na verdade, o motivo maior do escândalo estava no fato de a relação sexual, adúltera ou não, se dar entre uma *branca* e um *negro escravo*. O contrário, como vimos, era socialmente bastante tolerável, não afrontava ninguém, significando apenas o exercício de mais uma prerrogativa do homem dentro de uma sociedade escravocrata.

Já a mulher, dentro deste mesmo tipo de sociedade, regida pelos valores da burguesia, tinha de adaptar-se ao modelo por esta preconizado. Sua transgressão a qualquer uma de suas normas, e ainda mais com um elemento descategorizado pela cor e condição social, como o escravo, era algo que não podia sequer ser imaginado, quanto mais exposto ao público. Apesar da coragem de Arthur Azevedo de tocar nesse assunto, não sabemos se ele o encarava com total isenção de espírito, mas acreditamos, pelo menos, que, como intelectual de uma época em que os princípios biológicos do Naturalismo eram bem conhecidos, e raciocinando nestes termos, admitisse também ser a condição de "linfática" uma das coisas que podia assegurar a fidelidade de uma esposa.

Arthur Azevedo declarava, ainda, nessa mesma linha de raciocínio que a sua peça tinha "como fato capital, pião em volta do qual gira toda a ação dramática, os antigos amores de um mulato escravo, com sua senhora, mulher neurótica e de imaginação desregrada" [118]; mas o que causa maior impacto no espectador é o problema da escravidão [119]. Os incidentes relacionados com o *affaire* Lourenço e Gabriela, e mesmo as suas conseqüências, Gustavo, acabam sendo de menor importância que o doloroso drama do escravo e seu filho, ainda que, para ilustrá-lo, o autor lance mão de recursos às vezes folhetinescos. Assim, a tese que Arthur Azevedo pretendia defender, a mulher, esposa e mãe, responsável pela integridade da família, *cellula mater* da sociedade, não pode falhar na sua missão sem graves conseqüências para todos, cede a primazia à tese implícita na crítica que ele faz ao

[117] Ibidem.
[118] Conceitos que, em parte, completam o anterior. Para ser adúltera, a mulher de sociedade tinha de ser neurótica; para manter amores com um mulato escravo, além de neurótica, devia ter a imaginação desregrada.
[119] Talvez devido à fraqueza da estrutura dramática, que não dá margem ao desenvolvimento da ação naquele sentido.

cativeiro e às suas implicações humanas, político-sociais e econômicas.

As personagens da peça são pouco desenvolvidas, o que talvez não tivesse preocupado Arthur Azevedo, pois, através delas, o que ele estava mostrando ao público era um quadro terrível da realidade brasileira. Mas Lourenço marca, a nosso ver, uma evolução sobre as personagens negras até então estudadas: é um ser humano altivo, decidido, capaz de agir deliberadamente, como um homem, não como um escravo. Em nenhum momento ele demonstra a atitude geralmente submissa ou conformada dos escravos até então focalizados. E mesmo quando assume perante Salazar a culpa do filho, confessando que fora ele quem assaltara a secretária, o seu comportamento, aparentemente amedrontado (Ato II, Cena X), tem uma finalidade: desviar a atenção sobre a presença de Gustavo no local.

Também não mendiga o amor ou a aprovação do filho. Espera angustiado, mas firme, que o primeiro passo seja dado pelo moço. Deixa que ele vá vencendo sozinho a resistência à aceitação, e, só quando o filho se atira em seus braços, é que se manifesta. Num enorme esforço consegue romper as cordas que o manietavam e acolhe o filho em seu peito. E não desperdiça palavras, mantendo-se em silêncio no qual se sente o desprezo, diante das vociferações de Salazar.

O seu fim, à primeira vista, se assemelha ao de Joana (*Mãe*). Suicida-se, também, para não prejudicar o filho. Mas, na realidade, uma grande distância separa as duas mortes.

O sacrifício de Lourenço pelo filho é fruto de uma atitude consciente, deliberada, não apaixonada e impulsiva como a de Joana. Quando decide sacrificar-se, toma essa atitude com firmeza e serenidade, como se estivesse convicto de que todos os outros meios de salvação estavam esgotados. Além disso, sabe lutar pelos seus direitos de pai, e na hora adequada, contribuindo, assim, para impulsionar o processo de regeneração de Gustavo. Inclusive, dando tempo ao filho de conscientizar-se de sua situação e orgulhar-se de sua ascendência, sem mais preocupações de escamoteá-la. E enfrenta os acontecimentos, não foge deles. Também não apela para a emoção ou a piedade dos outros. Enfim, para Lourenço, a sua morte significava poupar ao filho o espetáculo degradante do suplício, que ele não poderia evitar e diante do qual Gustavo fatalmente se desesperaria. Além do mais, seu desaparecimento definitivo poderia influir para melhorar a situação do filho perante Salazar e contribuir para que este continuasse mantendo

as aparências, evitando a desmoralização social do rapaz, pois proclamar ou reivindicar sua paternidade publicamente apenas arrastaria o filho à sua mesma situação. Isto é, seria reconhecer publicamente que ele também era mulato e escravo [120]. E quem primeiro reconhece isso é o próprio Salazar (Ato III, Cena VIII).

Razões concretas, portanto, levam Lourenço a tomar a extrema resolução.

O escravo tem, ainda, um conceito de honra muito acentuado, que procura incutir no filho, quando percebe que ele está forçando a secretária de Salazar:

> Lourenço — *Que faz ele? Jesus! Misericórdia! Abre a secretária com chave falsa! Oh! não! custe o que custar hei de impedir aquela infâmia que o desonra e me desonra também.*
> (Ato II, Cena VII.)

E por ser essa criatura altiva, consciente, moral, capaz de agir com dignidade e deliberadamente, é que a condição de escravo esmaga Lourenço impiedosamente. Concebido em outro contexto, seus problemas se esvaziariam em grande parte, reduzidos àqueles que um homem livre normalmente enfrenta. Mas como escravo, ele está colocado também numa situação-limite, dentro da qual, entretanto, sabe agir com o desembaraço do indivíduo na plena posse das suas faculdades de sentir, pensar e agir refletidamente. Responsável, portanto, pelos atos que pratica.

Daí por que ele pode também ser considerado como um símbolo do homem (ou da raça) que deve ser livre porque a escravidão violenta, antes de mais nada, a sua própria condição de ser vivo.

O que desculpa, em grande parte, o não aprofundamento da sua personalidade dramática, ainda assim mais desenvolvida que as outras, inclusive Salazar, este desenhado em traços mais fortes para formar o outro lado da dicotomia moral e podendo ser encarado também como o símbolo do que a instituição do cativeiro faz com o senhor: despertar-lhe o sadismo e a crueldade, entre outras coisas.

Quanto a Gustavo, reconhecida a sua verdadeira filiação, ele passa a ser a segunda personagem negra de importância do drama. E o seu comportamento subseqüente o leva a tornar-se o verdadeiro herói trágico da peça, dentro daquelas categorias que já

[120] Gustavo teria nascido antes da decretação da Lei do Ventre-livre.

mencionamos, visto ser o único que se vê dilacerado por um terrível conflito: aceitar ou não aceitar como pai aquele que se habituara a encarar como pouco mais que um animal doméstico, a quem se dedica amizade mas nenhuma consideração. Decisão que o obriga a rever todas as suas posições diante do problema do cativeiro e do preconceito sócio-racial, plenamente consciente de que, conforme a opção feita, ela poderia significar o seu fim.

Como significou, aliás.

Com estas duas peças Arthur Azevedo, desviando-se do seu gênero habitual, o teatro ligeiro, a comédia de costumes, procurou dar a sua contribuição artística à causa da Abolição.

3.14 Alfredo D'Escragnolle Taunay — Visconde de Taunay (1843/1899)

Em 1886 o Visconde de Taunay fez aparecer *Amélia Smith*, drama em quatro atos, que "chamou então e muito vivamente a atenção dos principais críticos do tempo. Mereceu francos elogios de reputados teatrólogos, como Arthur Azevedo, e reparo de outros escritores", segundo palavras do próprio filho do autor, Afonso de E. Taunay [121].

O drama não foi, entretanto, encenado, mas, por influência do tradutor francês de *Inocência*, Olivier du Chastel (pseudônimo de Olivier du Taiguy), o próprio Visconde fez a sua versão para o francês, condensando ou reduzindo muitas de suas cenas, de caráter mais local.

Mas não há, também, notícias de que essa versão tenha sido encenada em Paris, e Afonso de E. Taunay confessa mesmo que ignorava o paradeiro que tiveram os seus originais [122].

São, ainda, obras dramáticas do autor (que foi também engenheiro militar, professor, historiador, romancista, musicista e membro fundador da Academia Brasileira de Letras), o provérbio *Da mão à boca se perde a sopa*, a comédia de costumes *Por um triz, coronel* e o drama *A conquista do filho*, que Taunay também pretendeu encenar em Paris.

Amélia Smith é a história de uma jovem cuja personalidade fica mal definida no começo da peça. Quando se pensa que se

[121] De Taunay, Afonso. Prefácio. In: Taunay, Visconde de. *Amélia Smith*. 2. ed. São Paulo, Melhoramentos, 1930. p. 7.
[122] Id., ibid., p. 8.

trata de uma criatura ambiciosa, um tanto extravagante, interesseira, ela surge nos atos seguintes como uma fortaleza de virtudes domésticas e conjugais, que um dia sucumbe ao assédio implacável do verdadeiro amor. E com trágicas conseqüências, sofrendo o castigo que a moral burguesa, invocando o nome de Deus, nunca deixa de aplicar aos que transgridem suas regras.

No Ato I, John Smith e Aires Peres conversam, num elegante quarto de hotel. Enquanto o primeiro, com o passar dos anos e a perseverança no trabalho constante e profícuo, conseguira amealhar a respeitável fortuna, para a época, de 2 000 000 de contos de réis, o segundo gastara em luxo, extravagâncias e maus negócios, a grande fortuna que possuía. Agora conversam sobre vários problemas até que o inglês pede ao amigo que o ajude numa determinada situação: está com 42 anos e acha que é mais do que tempo de estabilizar-se na vida, através de um bom casamento.

Em conversa com a mulher Lúcia, Aires primeiro a censura por novos gastos injustificados dela e da filha, depois conta-lhe o pedido do amigo. Lúcia vê nisso o meio de se safarem da ruína iminente: proporiam a Smith a própria filha, como a esposa adequada aos seus desejos.

A jovem, apesar de um ligeiro interesse por um primo, se impressiona com os argumentos da mãe e com a situação financeira do pai, decidindo-se a aceitar o noivo proposto que, na realidade, desde muito a amava. Neste ato há uma ligeira menção à ama negra de Amélia.

No Ato II, Amélia, casada já há cinco anos, sem filhos, vive otimamente com o marido, a quem estima, respeita e muito admira. Mas está sendo assediada pelo amor de um homem de grande notoriedade política, social e intelectual, Jorge de Castro. A ama-de-leite que a criou, a escrava Mariúna, é a única pessoa da casa que percebe a inquietação da moça e tenta convencê-la a desabafar-se:

> Mariúna (chegando-se a Amélia com ternura) — *Tendo algum motivo de desgosto... olhe, conte com a sua velha escrava, ouviu?... Para tudo!...*
>
> Amélia (sorrindo) — *Ah! com certeza... bem conheço quanto você me estima.*
>
> Mariúna (acentuadamente) — *Não... isto não... Nenê não conhece, isto lhe digo, não conhece... nem talvez conheça nunca... o que tenho cá dentro.* (Comprime o peito.) *Ninguém imagina... ninguém!*

> Amélia (levantando-se e novamente distraída) — *Bem... deixe-me só... Daqui a pouco começa a chegar gente...* (Mariúna ao sair volta-se para observar Amélia.)
>
> (Ato II, Cena I.)

O motivo de inquietação de Amélia era um bilhete que Jorge lhe escrevera, confessando seu amor; ela está confusa, sem saber se conta ao marido ou se não dá importância ao fato.

Mas, na realidade, apesar de toda a sua resistência moral, da profissão de fé a respeito do comportamento das mulheres casadas, entendido como sendo sempre acima de qualquer suspeita, e do tratamento que dispensa a uma antiga amiga, Arminda, recusando-se a recebê-la em sua casa por saber que ela se comporta mal, Amélia acaba se entregando de corpo e alma ao amor que ela mesma considerava criminoso.

E no Ato III, Cena III, Mariúna deixa perceber a Amélia que sabe de tudo:

> Mariúna — *(...) coitado do meu senhor moço!... tão...*
>
> Amélia (assustada e ríspida) — *Que quer isso dizer, Mariúna?*
>
> Mariúna (continuando) — *Ele... tão bom!... Gosta tanto... tanto... de Nenê.* (Com súbita autoridade e adiantando-se para Amélia, que recua) — *Em que ele presta menos que o outro?...*
>
> Amélia (com um grito de terror, pegando com violência a mão de Mariúna) — *O outro?... Que outro?!... Está louca, rapariga.* (Encara fixamente Mariúna e cai no sofá.)
>
> Mariúna (abaixando de repente a voz, rapidamente) — *Eu sei de tudo. Estava no jardim naquela noite... O cavalo do sr. Jorge ficou amarrado à cerca... Fazia um calor horrível... Estive para gritar... não pude... Foi no dia 15 de novembro... Para que negar?...*
>
> Amélia (aniquilada) — *Eu nas mãos de uma escrava!* (Breve silêncio.)
>
> Mariúna (inclinando-se carinhosa sobre Amélia) — *Para que falar assim, Nenê?... Por que fazer pouco da velha ama?... Quem lhe pode querer mais bem do que eu?... Diga? Nem mesmo sua mãe, ouviu? Quem, neste mundo de Cristo?... Que leite foi que mamou?... senão destes peitos?...*
>
> Amélia (com soluços) — *Mariúna... Mariúna... tem pena de mim!...*
>
> Mariúna — *E como não hei de ter?!... Olhe... eu também estou chorando... noutro tempo... Nenê estava tão feliz... Mal olhava para mim!...*
>
> Amélia — *Nunca deixei de querer a você...*

Mariúna — *Mas eu sempre de olho em Nenê... No mundo não tenho mais ninguém a quem amar... Quem foi que me tirou felicidade... alegria... tudo? Não sabe? Pois bem... fique sabendo... Para eu lhe dar de mamar... minha filha teve de morrer... A Josefa... coitadinha! Era tão bonita!... tão alvazinha! mas era filha de escravos... Nenê nasceu... e a pobre mulata do engenho teve de vir para a cidade... deixando Josefa...*

Amélia (angustiada) — *Mariúna!*

Mariúna (um tanto áspera) — *Mariúna também chorou muito... muito! Alta noite... Nenê quantas vezes não sentiu o leite amargo? Era o leite de Josefa... Pobrezinha da minha filha... não podia ter pai... não podia sequer ter mãe... Dois meses depois, morreu! Se ninguém tratava dela... Ninguém! Houve horas em que eu pensei matar Nenê... Ouvia contar histórias de vidro moído no bico dos peitos... Resisti, porque me agarrei com a Virgem Santíssima, pedindo paciência... Não quis... não... Coração de cativo é coração de dor!... Ah! Josefa! Josefa! Cativeiro dói muito!... Assim foi melhor... escrava como devia ser...*

Amélia (levantando a voz) — *Mariúna... não fale assim... Quem estima você como eu? Faltou-lhe alguma coisa nesta casa?...*

Mariúna (com energia) — *Faltou minha filha!* (Batendo nos peitos) *Fosse eu de sua raça e hoje minha vez tinha chegado... porque mulheres brancas gostam de se vingar... não esquecem nunca...* (Parando e mudando o tom) *O que está feito, está feito... Hoje Nenê é Josefa...* (Carinhosa) *Olhe... não chore tanto... disfarce mais... Este segredo é só meu... tenho espreitado por toda parte... ninguém desconfia... Reparam só na sua tristeza...*

Amélia (acabrunhada) — *Que degradação!... A que cheguei!*

Mariúna — *Olhe, Nenê... se não fosse o meu cuidado... estar sempre atenta... já teria havido história grossa... Vocês moços... não pensam em nada... o sr. Jorge então parece cego... Que feitiço botou ele em Nenê?... E que pode vir mais?*

Amélia (agitada) — *Mariúna... Mariúna!...*

Mariúna — *Se é que já não veio... Não trema, porém, assim... não tenham em mim senão confiança... O mal está feito... Agora é não aumentá-lo... Olhe... quer atender-me? Não receba mais o sr. Jorge, ouviu? Afinal o que espera dele?... Estas coisas acabam sempre assim!* (Batem na porta.)

Mas Amélia recebe Jorge, e os acontecimentos se precipitam. Ela está grávida de um filho dele; ele precisa partir para a Europa, a chamado da mãe, muito doente, e consegue, a duras penas,

convencê-la a acompanhá-lo, mostrando-lhe que é melhor proceder do que continuar enganando o pobre John, tão bom, tão digno de respeito, e, principalmente, atribuir-lhe uma paternidade falsa.

Isto é o que realmente convence Amélia e já está tudo combinado quando irrompe pela sala adentro a antiga amiga, Arminda, que ela outrora recusara receber por causa do seu comportamento. Vem fugindo do marido, que a surpreendera em flagrante e quer matá-la.

Amélia fica indecisa, e Arminda, avistando Jorge, reclama a sua proteção, já que tinham sido amantes. Esta revelação causa um grande choque em Amélia, que se domina, porém, e procura salvar Arminda. Chega Smith, que se espanta com a presença de Jorge; mas este explica ter vindo ali para despedir-se, pois partia para a Europa no dia seguinte. Para nunca mais voltar, como acentua Amélia.

O casal Smith protege Arminda da fúria do marido que, não agüentando o ultraje, suicida-se numa sala ao lado, para onde se retirara.

No Ato IV, o filho de Amélia e de Jorge está moribundo. Tem uma fraqueza congênita, herdada do pai. Mas como todos o consideram filho de Smith, ninguém entende como um pai tão sadio podia ter gerado tão fraco rebento. E Amélia, num gesto de sacrifício e altruísmo, desesperada diante da situação do filho, criança precoce e genial (como tinha sido o verdadeiro pai), conta a verdade ao médico para que ele se oriente quanto a um possível tratamento. Pois Jorge, quando tinha a idade de seu filho, também estivera às portas da morte, tendo sido salvo por um severo regime médico que agora poderia ser repetido, caso Amélia conseguisse localizar na Europa o antigo amante.

Mas é tarde para isso. Amélia julga, ainda, que deve contar a verdade ao marido, do que a dissuade o médico, por achar que o seu crime já fora bastante punido. Além disso, o menino adora o pretenso pai e é adorado por ele.

Amélia parece ficar convencida, mas, na hora da morte do garoto, desesperada, está mesmo disposta a contar tudo, sendo, mais uma vez, impedida de fazê-lo pelo médico, que lhe pede para não perturbar a morte do filho. Ela desmaia.

John Smith (corre para ela) — *Amélia! Minha Amélia!* (O Dr. Ramos vem para a boca de cena.)

Dr. Ramos — *Deus, ó Força eternamente vigilante, tua lógica é inflexível!*

A peça é um drama realista com toques de naturalismo, quando tenta justificar cientificamente as razões biológicas da fraqueza e morte da criança. E o problema da escravidão é colocado de forma excrescente, uma vez que não se liga ao conflito básico, todo ele girando em torno de Amélia Smith.

Serve, entretanto, à intenção crítica do autor a respeito de uma instituição que tão pouca (ou nenhuma) consideração tinha pelo ser humano escravizado, mostrando numa só personagem duas faces do mesmo problema. A filha de Mariúna morrera para que Amélia vivesse, e o fato tivera tão pouca importância quanto teria tido o sacrifício de alguma cria indesejável de qualquer animal doméstico. Aliás, o que acontece à filha de Mariúna é uma variante do que acontecia aos filhos de escravas, freqüentemente separados das mães para serem vendidos a outros senhores, até pelo menos 1869.

Por outro lado, a natural capacidade afetiva do ser humano (e sobre ela se criou, se não um *estereótipo*, pelo menos um *tipo* muito usado pelo romance e mesmo pela dramaturgia) impelia a escrava separada do filho a se apegar à criança branca, substituta compulsória daquele, sobre a qual acaba transferindo o seu amor maternal frustrado. Tornavam-se as amas-de-leite uma das figuras mais características da sociedade escravocrata brasileira.

Mariúna, como personagem, pouco fazendo na peça, configura um desses elementos: é a antiga ama-de-leite da sinhá moça, suficientemente querida para que seus conselhos e observações sejam tolerados sem que haja, entretanto, intenção de segui-los. Mas, dramaticamente, o seu papel tem uma função importante: a de confidente (figura obrigatória no teatro clássico), com a qual a heroína comenta fatos que esclarecem o que vem acontecendo, ou se abre, permitindo ao espectador ficar sabendo o que se passa no seu íntimo.

É exatamente através do diálogo entre Mariúna e Amélia que se tem conhecimento de até onde fora o seu envolvimento com Jorge.

Embora não tenha a dimensão das suas congêneres clássicas, Mariúna tem o mesmo zelo pela segurança e tranqüilidade da sua "cria de leite", como se vê na cena em que entra correndo, interrompendo a conversa decisiva entre Jorge e Amélia, na qual esta decide fugir com o amante.

Mariúna — *Falavam tão alto!... Aí vem gente.*
Amélia (aterrada) — *Oh! Meu Deus!*

Jorge (contendo-se e com império) — *Tenha calma! Estou atento.*
(Ato III, Cena V.)

É a última fala de Mariúna na peça; sua última aparição se dá, momentaneamente, no final deste mesmo ato, quando ela e Arminda acorrem ao ouvir o tiro de revólver com que o marido traído se matara.

No Ato IV, ela já desapareceu completamente de cena.

O drama pessoal de Mariúna não chegou a merecer a atenção do autor, e o conflito em que ela um dia se debateu é apenas mencionado. Ela já surge na peça como uma personagem estruturada dentro de uma situação definida, na qual não tem possibilidade de evoluir.

Dramaticamente fraca, portanto, mas de importância para o autor, pois, por seu intermédio, pôde denunciar outro aspecto odioso da escravidão que ele pessoalmente combateu. Na realidade, a condição de escrava, vítima de uma dolorosa experiência, não era atributo indispensável para que uma personagem pudesse exercer a função dramática de confidente. Criando-a nesses termos, parece claro que Taunay também criou uma oportunidade para expressar o seu ponto de vista a respeito do cativeiro, sem precisar apelar para recursos mais discursivos.

4 A DESCARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA

A última peça aqui analisada é de 1885. Três anos depois seria decretada a Abolição do Cativeiro, vindo logo em seguida a queda da monarquia e tempos difíceis e tumultuados para o país. O teatro continuava ausente dos problemas da nova república, porém olhos argutos poderiam notar que o frágil sustentáculo que garantia, embora esporadicamente, a presença da personagem negra nos poucos dramas ainda levados à cena, também ruíra. O fato, provavelmente, nem chegara a despertar a atenção dos espectadores e mesmo dos críticos; caso o tivesse, talvez os levasse a estabelecer uma possível relação entre o cativeiro e a vigência da personagem negra no teatro brasileiro. Relação algo mais profunda que aquela que se poderia notar no simples ato de se ver que o negro era geralmente escravo, ou vice-versa. E que foi responsável por um dos critérios que nortearam a seleção de textos para este estudo: a que diz respeito ao período em que eles se inserem, do nascimento do teatro nacional, 1838, ao fim do cativeiro, 1888. Até que ponto ele pode ser considerado válido, o prosseguimento deste trabalho poderá, ou não, confirmar.

Nos primórdios da dramaturgia brasileira, o negro, geralmente escravo, e, como tal, considerado pela sociedade como simples instrumento de trabalho, não oferecia interesse dramático. Na verdade, era apenas usado como elemento característico da sociedade brasileira da época que, vez ou outra, possibilitava ao autor criticar costumes ou comportamentos sociais, como se vê nas comédias de Martins Pena, e assim mesmo de maneira muito limitada. Em *Os dous ou O inglês maquinista*, os negros, mesmo como figurantes, mal aparecem. Mas a presunção de sua existência propicia ao autor oportunidade de retratar aspectos e costumes da sociedade escravocrata brasileira bastante fielmente. Em *O cigano*, a presença da personagem negra é mais acentuada, mas de pouca importância, ainda assim.

A partir de 1850, entretanto, cessado o tráfico de escravos, o negro começou a ser encarado, pela literatura e pela dramaturgia,

dentro de uma nova perspectiva, embora sempre ligada ao cativeiro. Apesar das limitações que o tolhem, já é gente, pode ser personagem, ainda que de pouca importância, como o negro Daniel, o guia e acompanhante de Paulo em *O cego*. Não se firmara ainda no país um consenso sobre a problemática da escravidão, admitindo-se apenas que se ela era um mal, por outro lado a economia brasileira não podia prescindir do trabalho escravo. Pensamento tranqüilizador, que abafava os escrúpulos daqueles que consideravam os negros como gente má, estúpida, pérfida, boçal, preguiçosa e de convívio perigoso para o branco, embora reconhecendo que o cativeiro tinha sua parte na degradação do negro escravo.

Duas peças são típicas desse modo de pensar, com variantes que não alteram o conceito básico: *O demônio familiar*, de José de Alencar (1857) e *História de uma moça rica*, de Pinheiro Guimarães (1861), o que leva a supor uma idêntica maneira de pensar o problema por parte dos autores.

Na verdade, há diferenças.

José de Alencar em toda a sua vida política se mostrara sempre conservador, e sua posição, quanto à extinção do cativeiro, fora sempre clara. Resistira valentemente à promulgação da Lei do Ventre-livre, tendo mesmo declarado na sessão da Câmara de 31 de outubro de 1871 que, sancionada a lei, a conseqüência "seria a anarquia social e a miséria pública", acenando ainda com "o perigo dos horrores de uma insurreição geral" [1]. Voto vencido, ele não desistiu; convicto de que a lei representava o primeiro passo para a Abolição total, propôs que "antes fosse esclarecida a inteligência embotada do negro, elevada a sua consciência humilhada, para que um dia, no momento de conceder-lhe a liberdade, possamos dizer: Vós sois homens, sois cidadãos. Nós vos redimimos, não só do cativeiro, como da ignorância, do vício de miséria, da animalidade em que jazeis" [2].

Manobra protelatória, sem dúvida, embora parecesse configurar uma posição gradualista, e que levou Rui Barbosa a chamar Alencar de escravista disfarçado, por justificar a extinção do cativeiro só quando se pudesse dar toda a instrução e educação possível ao escravo, para então retirá-lo da "animalidade em que jazeis". Coisa evidentemente impraticável num regime que se

[1] Apud VIOTTI DA COSTA, Emília. *Da senzala à colônia*. São Paulo, Dif. Européia do Livro, 1966. p. 360.
[2] Apud id., ibid.

sustentava exatamente sobre a situação de excepcionalidade em que o negro vivia.

É verdade que essa posição política de José de Alencar está ligada à carreira que ele exerceu numa idade mais madura, mas demonstra uma tal intransigência que é lícito supor seja o aguçamento de opiniões já formadas na mocidade.

Já Pinheiro Guimarães, tanto como homem público quanto como literato, declarou-se sempre antiescravocrata. Escreveu um romance, *O comendador*, em que a escravidão é pintada com as mais terríveis cores. E numa resposta à crítica de sua *História de uma moça rica*, declarava que a escravidão, tema secundário da peça, constituía um grande mal para os senhores, dada a possibilidade de uma reação violenta de um escravo inteligente e instruído, disposto a tudo para conseguir a liberdade.

Posições ideológicas influem, inegavelmente, na criação de personagens e, no nosso caso, colocam em seus devidos lugares Pedro (*O demônio familiar*) e Bráulia (*História de uma moça rica*). O primeiro tem o seu comportamento encarado pelo senhor como "uma malignidade. É a conseqüência de abrigarmos em nosso seio répteis venenosos; quando menos esperamos nos mordem o coração..." (Ato II, Cena VI.) O que não explica nada, ou antes, significa que malignidade é atributo natural do escravo, réptil venenoso; nasce com ele e é sempre previsível. A qualificação do comportamento da segunda está implícita: escrava instruída, inteligente, é naturalmente revoltada. É também previsível o que faria, e que decorre da existência da "instituição absurda, revoltante", que estimula o mau comportamento do escravo. Que não é genético, portanto, e sim adquirido. Nesta peça fica bastante claro que a escravidão é um mal que, se atinge o escravo, não deixa também de atingir o senhor. O que não acontece com *O demônio familiar*, pois Pedro não configura realmente o problema do escravo, transcendendo esta posição para ficar num plano diferente. Aliás, a comédia de Alencar tem um lugar à parte na comediografia brasileira do século XIX.

A personagem Pedro pode ser visualizada como um dos elementos característicos da sociedade brasileira da época: é um moleque escravo, de estimação. Mas sua participação na peça é fundamental, ao contrário do que vulgarmente acontece nas comédias. Além disso, há na peça um certo questionamento do problema da escravidão, também não usual nas comédias de costumes, embora possa sê-lo nas de tese. Que não é exatamente o caso de *O demônio familiar*, ainda que se admita a preservação da

família, a valorização do casamento, que a comédia defende como teses comuns ao Realismo. Na verdade, a condição de escravo de Pedro não era essencial ao desenvolvimento da peça, estando apenas relacionada com o contexto em que a personagem estava inserida: o Brasil escravocrata da década de 1850/1860. Alterando-se a época ou o espaço geográfico, o que influiria na condição social de Pedro (de moleque escravo passaria a empregadinho de confiança da casa), a comédia se manteria da mesma forma, com apenas uma modificação. Pedro seria despedido, não alforriado. O que dimensiona o tipo de questionamento do problema servil na peça é o fato de que a alforria é concedida como um meio de proteção à família prejudicada pela leviandade do moleque, não como uma prática que devia ser generalizada. Pedro é um êmulo das personagens criadas pela comédia clássica (o escravo alcoviteiro na comédia nova grega e latina, o criado alcoviteiro na comédia clássica francesa), reaparecendo, travestido de escravo novamente, na América escravocrata do século XIX, agindo despreocupadamente em benefício próprio, sem se incomodar com a sua situação social. Não sabe sequer o que significa ser livre.

Já em *História de uma moça rica* vemos uma escrava consciente de sua situação, revoltada com ela, disposta a tudo para obter a liberdade. O primeiro passo dado por Amélia no caminho da prostituição é conseqüência do comportamento consciente de Bráulia, empenhada na luta por sua libertação. Pois ela quer ser livre e não se ilude com a bondade da senhora, que não substitui, nem compensa, a falta de liberdade. Tal tipo de comportamento, tido por muitos antiescravocratas como produto da deformação do escravo, na realidade configurava a reação do oprimido contra o opressor.

Bráulia representa, portanto, um aspecto do problema servil, tanto do ponto de vista do senhor, que se livraria de um convívio perigoso, quanto do escravo, cuja revolta e inconformação não teriam razão de existir, caso as coisas fossem diferentes. Numa sociedade livre, Amélia não seria humilhada dentro de sua própria casa, e Bráulia, frustrada em suas aspirações, canalizaria sua revolta em direção a outros alvos.

Esta visão do escravo como um ser humano capaz de sofrer por causa de sua situação já transparecia no drama de José de Alencar, *Mãe* (1859). Mas servia antes como reforço para a tese do autor, "Mãe é sempre mãe", do que para um ataque à instituição propriamente dita do cativeiro. O que o autor pretendia

mostrar é que até uma escrava pode ter sentimentos sublimes. O que já era um grande progresso, sem dúvida.

Este sentido de humanização do escravo permitiu, por outro lado, idealizá-lo dentro de comportamentos em que toda a sua carga de boas qualidades ficava em evidência: o do escravo ligado ao senhor e sua família por laços que iam da amizade ao parentesco. Nessa situação, ele era capaz de todos os sacrifícios para que nada atingisse a pessoa querida, e por coisa alguma se separaria dela. Não lutava pela sua liberdade ou pela de sua gente, e, em casos extremos, preferia a morte a ter de praticar ato que pudesse atingir o objeto de sua afeição.

Eram os "escravos fiéis" tipos oriundos de algum modelo mais ou menos verídico, que as conveniências do regime servil transformaram em estereótipo usado e abusado pela literatura (dramática ou não) até o fim do cativeiro. A consciência de sua situação (geralmente a tinham) não os levava à luta, embora pudesse levá-los a um ato de escolha.

O tipo de comportamento de um "escravo fiel" nas peças sofria variações que não afetavam o seu sentido básico. Na verdade, confirmava a idealização da escravidão, e a "idéia romântica da suavidade da escravidão no Brasil, o retrato do escravo fiel e do senhor benevolente e amigo do escravo, que acabaram prevalecendo na literatura e história (. . .) mitos forjados pela sociedade escravocrata na defesa do sistema que não julgava poder prescindir" [3].

Em *Mãe*, a personagem Joana corresponde, como estrutura de personalidade, a esse tipo de escravo fiel. O fato de ser mãe de Jorge não invalida, a nosso ver, a qualificação. Se o autor pretendeu criá-la como um exemplo de abnegação materna, nem por isso deixou de dotá-la de todas as qualidades requeridas de um escravo para que pudesse pertencer à categoria dos "fiéis". Era bondosa, serviçal, cumpridora de suas obrigações, devotada ao amo a ponto de sacrificar-se por ele, não só porque era sua mãe, mas também porque era essa a sua natureza. Veja-se como tratava Elisa, a vizinha e noiva de Jorge. E suas qualidades eram tais, realmente, que o próprio Peixoto, o agiota, demonstrara desejos de ficar com o bem hipotecado, isto é, Joana, ao invés de receber o dinheiro da hipoteca.

Mas este aspecto é menos importante na peça que a tese que ela defende: "Rainha ou escrava, Mãe é sempre Mãe", na

[3] Apud id., ibid., p. 280.

qual o problema específico da escravidão entra apenas como circunstância.

E não seria ainda na peça *O escravo fiel* (1859) que ele entraria como principal. Nela o autor, Carlos Antônio Cordeiro, se apega totalmente ao tema expresso no título, compondo um quadro representativo de uma idílica relação senhor/escravo, norteando o comportamento deste último após a morte do dono. De um quadro desses só se podia concluir que a escravidão, afinal, não devia ser coisa tão má, uma vez que possibilitava a existência de relações afetuosas e dignas entre senhor e escravo, capaz de satisfazer a este todas as aspirações de uma vida feliz. Tão feliz, mesmo, que era comum, pelo menos nas peças, ver-se os escravos fiéis, orgulhosos do dever cumprido, recusarem a alforria, para não se separarem das pessoas da família do bondoso senhor. E se este continuasse vivo, era mais que certo recusarem a recompensa.

Uma outra visão desse relacionamento senhor/escravo apresenta a coisa de maneira bem diferente. Pode-se compreender dentro deste relacionamento tudo o que dizia respeito à vida do escravo que, embora regida por leis ou decretos, era, na verdade, da inteira responsabilidade do seu senhor. Era este quem determinava e punha em prática as formas de viver e de trabalhar do escravo, como se depreende dos relatos de ilustres escritores do passado.

Tavares Bastos, numa de suas cartas ao *Correio Mercantil*, de 18 fev. 1862, n. 11, Apêndice IV, invocava o testemunho de um escritor, Lisboa, sobre a forma como eram tratados os escravos no Brasil, citando suas palavras: "os africanos, como gado ou mercadoria, marcavam-se e carimbavam-se para não se confundirem uns com os outros (. . .) era desmesurada a mortalidade dos escravos, provenientes de sevícias, malefícios cruéis e alimentos maus ou insuficientes". E ele próprio ficava em dúvida sobre se teria havido mudança nessa situação após a Independência, pois "a escravidão ostenta diariamente as mesmas cenas edificantes: suicídios, crueldades, assassínios", concluindo que com "a falta da antiga abundância de negros a preço ínfimo, e com as devastações da febre amarela e do cólera-morbo, são hoje menos desprezadas pelos senhores as regras de higiene, a comodidade das habitações, o asseio e a alimentação" [4].

[4] *Cartas do solitário*. 4. ed., São Paulo, Nacional/INL/MEC, 1975. p. 264.

Perdigão Malheiro [5] também acentuava, em 1863, o fato de que a devastação entre os negros, provocada pelas doenças, e a proibição do tráfico tinham melhorado, em parte, as suas condições de vida. "A barbaridade dos castigos que os senhores desumanos infligiam, apesar da proibição e rigor das leis, a seus escravos, é hoje coisa rara (...) Os tradicionais instrumentos de castigo (palmatória, chicote, bacalhau), infalíveis outrora nas casas, hoje quase desapareceram (...) É verdade que em alguns lugares, sobretudo nas fazendas, esses castigos são ainda hoje empregados, sobressaindo por mais duros o tronco e os açoites. Mas há muito mais moderação do que em outros tempos."

Sofriam um tratamento menos duro, muitas vezes, os escravos empregados no trabalho doméstico, ou aqueles que, no campo, a casa-grande ia buscar nas senzalas para exercerem os ofícios de "ama de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos" [6]. Mas parece-nos haver uma certa dose de idealização em Gilberto Freyre quando ele diz que esses escravos eram "indivíduos cujo lugar na família ficava sendo não o de escravos mas o de pessoas da casa (...) à mesa patriarcal da casa-grande sentavam-se como se fossem da família numerosos mulatinhos, crias, malungos, moleques de estimação" [7]. Ou talvez esse quadro idílico fosse típico do nordeste do país, apenas.

A imagem do escravo fiel, o estereótipo que sobre ele se criou, teve realmente muita força e se impôs à literatura e ao teatro, para não mencionar a História, com uma persistência que nem as suas variações conseguiram abalar. Manteve-se firme até depois da Abolição, quando, nostalgicamente, os ex-senhores passaram a lembrar os bons tempos em que não existia problema de mão-de-obra, doméstica ou não. Ou, ainda, mais uma vez dentro do processo de idealização do cativeiro, cultivando o que Joaquim Nabuco dizia ser um "sentimento indefinido de saudade" [8] que lhe ficara do escravismo contra o qual tanto combatera. Saudade que Amadeu Amaral também confessou sentir, "saudade de certas coisas que não se esquecem jamais, o amor desinteressado das velhas amas, a dedicação humilde e cega dos bons escravos e as

[5] *A escravidão no Brasil*. 3. ed., Petrópolis, Vozes/MEC/INL, 1976. p. 95.
[6] FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 16. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 352.
[7] Id., ibid.
[8] Apud AMARAL, Amadeu. A literatura da escravidão. In: —. *Letras floridas*. São Paulo, HUCITEC, 1976. p. 121.

lendas com que eles nos encheram as cabecinhas de visões e de fumos que haviam de perdurar..." [9]

Nas comédias havia pouca oportunidade de se pôr em relevo as qualidades do escravo fiel; acentuavam-se antes os seus traços caricatos, as confusões muitas vezes ocorridas por causa de sua cega fidelidade. Já nos dramas, a presença de uma personagem desse tipo possibilitava deslocar o foco das atenções do espectador para as boas qualidades do escravo, abstraindo ou obscurecendo os fatos relacionados com a sua condição social.

Um outro aspecto do problema da escravidão, ainda nessa década, chamava a atenção de, pelo menos, um autor. *Calabar*, de Agrário de Meneses (1857), talvez seja a primeira peça a levantar com clareza o drama do mestiço numa sociedade escravocrata, embora se utilize, para isso, da famosa e controvertida figura histórica. O tema aparece como secundário, mas é tão desenvolvido que nos permite supor ter sido realmente intenção do autor levantá-lo, mostrando o preconceito que marcava implacavelmente o mulato descendente de escravo, visto em seus dois aspectos: o da cor e o da condição social. Assim Calabar, soldado valoroso, grande chefe militar, não tinha nenhuma ilusão quanto ao verdadeiro sentido de seu valimento junto aos portugueses e holandeses. Simplesmente precisavam dele e o honravam, enquanto isso. Como um simples ser humano, sujeito a fraquezas e paixões, seria repelido do convívio dos brancos e pela mulher amada. Não passava de um mulato, descendente de escravo.

Calabar representa, ainda, uma feliz tentativa da dramaturgia brasileira da segunda metade do século XIX, de produzir um texto à altura dos postulados românticos. Apesar de ser toda em versos brancos, explora um tema ligado ao nosso passado histórico com muito mais propriedade que *Itaminda ou O guerreiro de Tupã*, de Martins Pena, e *Cobé*, de J. M. de Macedo, nos quais a origem indígena dos heróis não contribui para imprimir cor local autêntica às peças, um dos postulados românticos. Além disso, Calabar, como ele próprio se descreve, "mulato hórrido e triste, indômito e feroz" (Ato II, Cena V), compõe com Argentina, bela e meiga, um par no qual se pode ver o horrível fazendo contraste com a beleza: o gnomo e a sílfide, outro traço romântico.

A situação do escravo, entretanto, apresentava aspectos muito mais dolorosos que a simples rejeição da mulher amada. Toda a crueza do seu triste viver, tão bem retratada por Tavares Bastos

[9] Id., ibid.

e Perdigão Malheiro, incluía mais uma faceta particularmente odiosa que uma lei promulgada em 1869 depois minorou: a dissolução de uma família pela venda em separado de seus membros.

Duas peças abordam claramente este tema: *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro (1865), e *Gonzaga*, de Castro Alves (1868). Em ambas, as separações de mãe e filho e de pai e filha são a origem remota dos conflitos em que estão envolvidas as personagens principais das peças. Mas antes delas, em *Sangue limpo*, Paulo Eiró (1861) foi bem mais longe no ataque frontal ao regime escravista. E unindo as três peças, um pensamento comum: a Independência do Brasil deveria ter sido acompanhada da Abolição do cativeiro.

Nas duas primeiras, entretanto, o conflito básico repousa no preconceito que estigmatizava o filho de escravo, dificultando a sua completa integração social, embora ele mesmo fosse livre. Preconceito realmente tão forte, do qual Maria Ribeiro — extraordinária figura de mulher intelectual na provinciana sociedade brasileira do século passado — talvez não estivesse também tão livre, pois faz com que, providencialmente, se descubra que Martha, embora o ignorasse, fora alforriada antes de dar à luz Eugênio. Este era, portanto, filho de uma mãe já liberta... E todos puderam ser felizes.

O mesmo preconceito, aliás, aparecera em *Mãe*, de José de Alencar, embora com um final bastante diferente. Joana mata-se para poupar a Jorge a vergonha de ser filho de uma escrava. Fato que pode significar ser o preconceito mais forte ainda no autor, sendo-lhe inconcebível que um indivíduo enfrentasse a sociedade tendo ao lado a mãe, ex-escrava, por ele mesmo libertada.

Em *Gonzaga*, o que predomina é o problema da liberdade, tanto da pátria quanto a de seus filhos. O preconceito de cor mal chega a ser tocado. Apenas Cláudio Manoel da Costa se espanta quando Gonzaga lhe apresenta Luís: "Por Deus, é um negro!" (Ato I, Cena III.) Mas não vai além disso.

A Guerra do Paraguai colocara o país em situações bastante difíceis. Uma delas, a escassez de soldados. Recrutamento e "voluntariado" foram soluções encontradas. E em ambas, os negros tiveram participação compulsória, substituindo os brancos, que, por este ou aquele motivo, não se dispunham a lutar.

Este tipo de problema é abordado, de uma certa forma, em duas peças: *Direito por linhas tortas*, de França Júnior (1870), que, sendo comédia, apenas menciona o fato de escravos irem lutar na guerra em lugar de seus senhores, e *O soldado brasileiro*,

de Cândido Barata e Ubaldino Amaral (1869), que, registrando também a forma comum de "recrutamento", exalta, principalmente, a bravura do descendente de escravo no campo de batalha. E o término da guerra continuaria criando situações pelo menos constrangedoras, como o reencontro dos soldados ex-escravos, muitas vezes condecorados, com seus familiares ainda cativos. Fato capaz de gerar revolta e despertar consciências, e responsável, quem sabe, pela promulgação da Lei do Ventre-livre, com que o Governo, não podendo ou não querendo ir até o fundo da questão, procurava minorar os efeitos da manutenção do cativeiro, não permitindo mais que continuassem a nascer escravos no país.

Assim, não é de estranhar-se que, do ponto de vista filosófico e humanitário (a liberdade como um bem inalienável do homem), e também político-econômico (a liberdade, para o trabalho remunerado, que liberta o patrão, não mais o senhor, dos custos da manutenção da força de trabalho), a idéia da necessidade da abolição do cativeiro começasse a ser seriamente encarada na década de 1870/1880.

Como o teatro refletiria esse período?

1859 marcou a data da inauguração do célebre Teatro Alcazar, sede do império da opereta francesa, que se prolongou por toda uma década, provocando a decadência do teatro dito sério. Desde então o público perdeu de uma vez o interesse pelos dramas de tese, ou casaca, para apenas se deliciar com o riso alegre e despreocupado que o teatro ligeiro lhe provocava. E esta vontade de rir talvez tenha assegurado a sobrevivência da comédia de costumes ao lado das formas que o teatro ligeiro cultivou. Nela a personagem negra continuava a aparecer vez ou outra, embora geralmente como um dos elementos característicos da sociedade da época, escravo ou já liberto, ou como personagem secundária, pouco ou nada influindo no desenvolvimento da ação dramática. Mas o problema do cativeiro, pela carga dramática que naturalmente possuía, não era, naturalmente, tocado.

Dentro das comédias do período citado, duas dão a medida do aproveitamento possível da personagem negra: *Direito por linhas tortas*, de França Júnior, e *Os pupilos do escravo*, de J. P. da Costa Lima, ambas de 1870.

Na primeira, a personagem que nos interessa fornece alguns dados interessantes sobre o relacionamento senhor/escravo na época. Felisberta fora alforriada na pia batismal, mas o tipo de tratamento que lhe era dispensado não diferia muito do que era dado às escravas domésticas: repreensões contínuas, humilhações

constantes, chicotadas, às vezes, recebidas de mãe e filha, mostradas na comédia apenas como fazendo parte do cotidiano, sem mais outras considerações.

Na segunda comédia, *Os pupilos do escravo*, a participação da personagem negra é bastante efetiva, além de ser também focalizada como um dos elementos característicos da sociedade brasileira da época. De certo modo, a comédia não deixa também de ser de tese, pois nela o autor pretende mostrar até que ponto pode um escravo ser fiel. O problema da escravidão, porém, encarado como um sistema condenável ou não, está ausente da peça. Através do riso, o autor, J. P. da Costa Lima, procura sensibilizar o espectador com a figura do "negro véio", tão apegado aos filhos do sinhô morto, e pelos quais se sacrificou numa vida de trabalhos. O seu desaponto e mágoa ao perceber que a sua afeição e fidelidade não tinham a correspondência desejada, por parte dos pupilos, seriam dramáticos se tivessem sido convenientemente desenvolvidos. Mas a pouca emoção que despertam é facilmente suplantada pela figura ridícula, caricata, estereotipada, que o negro velho representa. O regime da escravidão sai intacto da comédia, pois o conteúdo dramático que o autor lhe quis emprestar (denominou-a comédia-drama), não se refere a ele. E a condição de escravo em Caetano expressa, principalmente, aquilo que o estereótipo do escravo fiel sutilmente defendia: a escravidão não é coisa tão má assim, como apregoam. Além de, naturalmente, reforçar a comicidade do texto.

A escravidão é um fenômeno sócio-econômico que contém uma alta carga de dramaticidade. Tão alta, mesmo, que se torna impossível abordá-lo em termos que não sejam absolutamente sérios. Assim, quando encontramos personagens negras, escravas, dentro de comédias, logo percebemos que a sua existência, ainda que elas exerçam um papel importante no desenvolvimento da ação, se prende a fatores estranhos à sua condição social.

O período de 1880/1888, se viu crescer a onda abolicionista no Brasil, manteve inalterada a situação do teatro brasileiro. O gênero alegre continuava triunfante, o drama sério não se sustentava em cartaz. O ardor abolicionista, entretanto, de uma certa forma não deixava de impregnar o teatro. Se o público não se interessava por peças engajadas, não deixava de lotar as dependências de uma casa de espetáculos quando esta cedia o seu espaço físico para conferências ou palestras abolicionistas. Atores, atrizes, empenhavam-se na campanha, dando de si o que podiam: dinheiro e dedicação à causa. Autores também, embora quase sempre

frustrados na esperança de verem a sua mensagem recebida pelo público.

Daí não se poder dizer que tivesse existido no Brasil um teatro abolicionista sistemático. O que existiu foi antes uma produção esparsa no tempo de autores que se interessaram pelo problema social de maior importância no século passado, e que conseguiram alguma receptividade do público, enquanto este ainda se interessava pelas peças de tese, isto é, do Realismo. Aliás, a mesma coisa mais ou menos aconteceu com a literatura dita abolicionista, que, segundo Amadeu Amaral, "floresceu apenas, com certa intensidade, nos últimos dez anos da instituição negregada; mas, então, na grande maioria, foi uma literatura de sátira e eloqüência, de crônicas, de discursos e de polêmicas, espuma brilhante e fugaz das horas de larga e violenta agitação das paixões e das idéias" [10]. Podemos considerar, em todo caso, que o movimento do Realismo foi o que produziu maior número de peças abordando direta ou indiretamente o tema da escravidão, pois, por sua própria natureza, se prestava à exposição e defesa de teses.

Além dessa produção esparsa, bem conhecida, ainda se podem relacionar algumas peças abolicionistas ou que focalizam aspectos da escravidão — de autores de menor importância, cujos nomes a história do teatro brasileiro nem registrou — e que são encontradas ao acaso, nas pesquisas em bibliotecas públicas ou particulares, não se sabendo, na maioria das vezes, se teriam sido encenadas ou apenas impressas. E, quanto às que foram encenadas, é sabido que encontravam fria acolhida do público, mesmo nos anos que antecederam de perto a Abolição.

Como jornalista, Arthur Azevedo encarava esse fato muito negativamente. Em sua coluna de crítica no *Diário de Notícias*, sob o pseudônimo de "Eloy, o herói", elogiando a peça de um capitão Fernando Pinto de Almeida Jr., *Os escravocratas ou A lei de 28 de setembro*, lamentava que ela, por não ter, como tantas outras, conseguido despertar o interesse do público, só tivesse sido levada à cena duas vezes, em outubro e novembro de 1885. E terminava o artigo criticando a platéia carioca por não prestigiar nenhum tipo de teatro que não fosse do gênero alegre [11].

Como autor, porém, a contribuição de Arthur Azevedo à causa abolicionista tem, entre outros méritos, o de ser bastante elucidativa quanto ao nível que a campanha atingira no período de

[10] Id., ibid., p. 99.
[11] *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, (347):33, set./out. 1965.

1880/1888. A sua tomada de posição frente ao cativeiro, franca e sem subterfúgios, refletia a dos intelectuais e mesmo políticos, pois já havia um consenso sobre a implicação econômica do problema, além das de caráter social e moral: a economia do país não suportava mais o trabalho escravo.

Em *Liberato* (1881), Arthur Azevedo é mais genérico sobre o assunto, mas em *O escravocrata* (1882), ele torna-se bastante claro quanto a tais implicações. O cativeiro é um mal para o escravo, para o senhor, para as forças vivas do país, entravadas no seu processo de um verdadeiro desenvolvimento, compatível apenas com um regime de liberdade plena. Além disso, o cativeiro constituía uma vergonha nacional, que fazia corar os brasileiros frente ao mundo civilizado. A personagem Dr. Eugênio, porta-voz do autor, se encarrega de reforçar junto ao público esse conjunto de idéias que, se não constituíam propriamente novidade, ainda surtiam efeito.

Aliás, o sentimento abolicionista se infiltrara realmente em todas as camadas sociais. No mesmo ano de 1882, no Rio de Janeiro, um operário, Leonardo Rodrigues do Sacramento França, escrevia e dedicava ao famoso ator Xisto Bahia, por serviços prestados à causa abolicionista, uma peça intitulada: *Amor vencido pelo amor, não pelo dinheiro.*

E em 1885, o Visconde de Taunay, também abolicionista, no seu drama naturalista *Amélia Smith*, cuja tese nada tinha a ver com a escravidão, nela introduzia uma personagem negra a propósito da qual podia denunciar um dos mais nefandos aspectos do regime servil: a cessão compulsória do leite das escravas mães ao filho do senhor, com prejuízos muitas vezes fatais para os seus próprios filhos.

Mas, se em dramas do período de 1880/1888 a escravidão era criticada e condenada, nas comédias de costume, sem falar no teatro ligeiro, o problema continuava não existindo.

De 1882 é também a comédia de França Júnior, *Como se fazia um deputado*, na qual o negro escravo é pouco mais que um figurante, um elemento característico da sociedade da época. O que não sabemos se deve ser atribuído ao gênero de peça sempre cultivado pelo autor (só escreveu comédias), ou se significava o desinteresse, àquela altura político, que o problema suscitava em França Júnior. Em todo caso, ele não deixou de dar uma pequena demonstração na peça do seu conhecimento da repercussão da campanha abolicionista, quando faz o Coronel Limoeiro libertar o negro Domingos no final da comédia.

Este aparente desinteresse político de um autor nos levou a refletir sobre a questão do relacionamento entre a época em que foram escritas as peças e o grau de consciência ou de participação dos dramaturgos no problema do cativeiro. E também com o gênero que cultivaram: drama ou comédia. Pois Arthur Azevedo e França Júnior são contemporâneos e ambos escreveram comédias; mas o primeiro mostrava-se politicamente engajado até numa comediazinha de costumes (*Liberato*), ao passo que, nas peças do segundo, a escravidão surgia apenas como uma característica da sociedade brasileira.

Esta diferença de atitudes, entretanto, deve estar ligada ao fato de a idéia abolicionista, como qualquer outra idéia, não se ter desenvolvido linearmente, sem tropeços ou recuos. A conscientização do autor brasileiro quanto à necessidade da Abolição, por esta ou aquela razão, foi um processo lento, mas contínuo, e conseqüência do avanço das idéias do liberalismo europeu entre nós, que empolgou a intelectualidade e parte da classe política. As outras camadas da população, bem mais lentamente, foram sendo também penetradas pelas novas idéias, através da imprensa, do romance, da poesia e do teatro, até atingirem a posição que ocuparam no período de 1880/1888: de repúdio ao cativeiro e de apoio aos abolicionistas e escravos fugidos. Esse liberalismo, porém, era mais aparente que real, pois, segundo Florestan Fernandes, "No Brasil nunca tivemos liberalismo. Porque sua época áurea coincidiu com a Independência. Por ser o Brasil uma sociedade escravista, coloca-se o problema: como conciliar o liberalismo com a escravidão?" [12]. E nós acrescentamos: liberalismo que parece só ter funcionado ao nível teórico, de discussão, como doutrina filosófica, desligado de suas implicações sócio-político-econômicas; forma como se refletia até numa posição assumida praticamente por todos os autores da época: a escolha da mulata, em lugar da negra, para personagem feminina. Contrapunha-se à figura da negra — boçal, estúpida, lasciva, segundo os estereótipos mais comuns — a figura da mulata, que devia os belos traços físicos, a aparência exótica e atraente, além das qualidades morais, principalmente ao componente branco do seu sangue. Aliás, esse comportamento dos autores brasileiros tinha sua semelhança com o de alguns dramaturgos franceses do século XIX, que, entre 1828 e 1848, escreveram umas onze peças protestando contra a escravidão e exploração das raças negras. Em *Le drame*

[12] Folhetim. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 jul. 1977. p. 16.

moderne à l'époque romantique, D. O. Evans comenta que, "fato digno de nota, não se deve crer que Maria (*Maria*, de Paul Faucher, 1839) seja negra pura. Como em outras peças (*Bugg, Atal-Gull*), Maria também está bem afastada da total negritude; na realidade ela é apenas trigueira. É um detalhe que constantemente reaparece nas peças e que acreditamos significativo: denota uma certa hesitação dos autores em colocar francamente a questão" [13]. Por outro lado, não se pode também abandonar a hipótese de que a escolha da mulata em vez da negra se devia ao apego dos autores aos padrões estéticos vigentes no mundo ocidental. A negra pura tinha traços rudes e grosseiros aos olhos dos ocidentais e só a mistura do seu sangue com o do branco podia suavizá-los e mesmo embelezá-los. Como de fato acontecia, geralmente, nos produtos dessa mistura: as mulatas.

Aliás a mulata, próxima da branca, tem sido sempre o tema preferido da poesia erótica brasileira. Mulata de "cabelos crespos e dentes de africana, mas de pura raça ariana", como dizia Tobias Barreto numa frase aparentemente contraditória e que, na verdade, procurava caracterizar o resultado da mistura das duas raças [14]. Isto é, do cruzamento entre uma negra escrava e um senhor branco, pois como "agente" de embranquecimento da raça, o negro funcionou bem menos que a negra.

O próprio Sílvio Romero não deixava de observar que "muitos decantaram as morenas, as moreninhas, as formosas cor de jambo; muitos chegaram até às mulatas; as dengosas mulatas com seus cabeções rendados a enfeitiçar toda gente e outras pieguices da espécie. Ninguém jamais se lembrou do negro, nem como ente humano, nem como escravo (. . .). Os pobres negros, os tristíssimos cativos, não acharam quem se condoesse deles, quem simpatizasse com o seu rude e áspero viver" [15].

O que também acontecia no teatro. Mulatas são todas as personagens femininas de importância que analisamos, e mulatos, quase todas as masculinas. Raramente o negro puro foi personagem de drama. E quando isso ocorria, não poucas vezes foi colocado em situação na qual admitia serem brancas as suas boas qualidades (Lourenço, *O escravo fiel*) [16]. Ou então, que os maus

[13] Paris, Presses Universitaires de France, 1937. p. 289.
[14] Apud BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. *Boletim de Sociologia*. São Paulo, FFLC/USP. (3):17, 1953.
[15] ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Garnier, 1903. p. 362-3.
[16] "Eu sou negro, mas minhas intenções são brancas." (Ato IV, Cena III.)

atos que praticava eram típicos do comportamento dos negros (Pedro, *O demônio familiar*) [17]. Dentre as peças analisadas, só não são mulatos Lourenço, de *O escravo fiel*, e Luís, de *Gonzaga*. Em *O cego*, a cor negra de Daniel funciona apenas como indicadora da sua condição social provável.

Nas comédias, o problema da cor era irrelevante, uma vez que as personagens negras, geralmente escravas, eram focalizadas como elementos próprios de uma sociedade escravocrata. Quando focalizadas em outro nível, podiam ser negras (Caetano, *Os pupilos do escravo*), mas sendo femininas, não deixavam nunca de ser mulatas (Felisberta, *Direito por linhas tortas*).

Aliás, talvez por se tratar de um país onde a mestiçagem já atingira um alto grau, em virtude do intenso relacionamento sexual dos senhores brancos com suas escravas, e muito poucos se sentissem inteiramente seguros quanto à sua pureza racial, a sociedade brasileira tinha uma posição bem curiosa a propósito de cor: ela só constituía agravante quando fosse pura ou quando o indivíduo fosse ou tivesse sido escravo. Para ser aceito socialmente, embora com restrições, bastava que a pele do indivíduo tivesse tonalidade mais clara, seus traços fossem suavizados, os cabelos domados em ondas mais largas e a sua ascendência escrava estivesse recuada de duas ou três gerações.

Joana (*Mãe*), Rafael e Luísa (*Sangue limpo*), Marta (*Cancros sociais*), não são aceitos pela sociedade por terem ascendência escrava próxima, não por causa da cor. Em *O escravocrata*, Salazar era mulato disfarçado e Gustavo é descrito como tendo feições bem reveladoras de sua origem, filho que era de Lourenço, mulato e escravo. Isso não os impedia, entretanto, de serem bem recebidos na sociedade dos brancos. Mas Gustavo perderia sua boa posição social, caso descobrisse que seu verdadeiro pai era escravo. Calabar, entretanto, atribuía a sua rejeição social principalmente ao fato de ser mestiço, o que pode ser explicado por se tratar de uma personagem que o autor fez viver no século XVII, época em que as restrições ao negro eram muito maiores.

Conclui-se, então, que o preconceito contra a situação social do indivíduo (o cativeiro), predominava sobre o de cor, desde que esta não fosse pura (negra), quando, então, seria indicadora da condição social indesejável.

Os dois preconceitos, entretanto, na realidade se confundem, o que demonstra uma das muitas contradições em que se debatia

[17] "Pedro fez história de negro, enganou senhor." (Ato II, Cena V.)

a sociedade escravocrata brasileira. Pois, aceitando mestiços livres em seu seio, tacitamente estava admitindo pessoas que, por mais disfarçado que fosse o fato, tinham ascendência negra, portanto escrava, uma vez que seus antepassados certamente não tinham vindo para o Brasil a passeio. Em *Sangue limpo*, o pai de Aires diz a Rafael que ainda consentiria no casamento do filho com Luísa, caso ele pudesse provar que não descendiam de escravos. A mestiçagem importava menos que a condição social.

Via de regra, os autores nacionais procuraram valorizar moralmente as personagens negras. Quando não o faziam, seria pelo fato de ela ter pouca importância dramática, como nas peças de Martins Pena, ou por estar sendo usada para comprovar a tese da periculosidade da convivência no lar com um escravo. Mesmo assim, ficava mais ou menos implícito que o mau comportamento do escravo era fruto do caráter deformante da própria escravidão. Pedro (*O demônio familiar*) e Bráulia (*História de uma moça rica*) são exemplos.

A valorização moral das personagens, porém, não incluía geralmente uma consciência coletiva ou individual da situação em que se encontravam, capaz de nelas desenvolver um espírito de luta. No presente estudo destacam-se, mais ou menos, apenas três nessas condições: Calabar, que, embora não escravo, sentira na carne o problema (a mãe era escrava); Bráulia, cujo comportamento maldoso significa, em última instância, uma luta pela sua liberdade, o bem que mais desejava; e Liberato (*Sangue limpo*), o escravo fugido, que, apesar do estado de quase animalidade a que o cativeiro o reduzira, luta pela sua liberdade, preferindo a morte a perdê-la.

Calabar, calcado na personalidade histórica, se aparentemente combate por seus próprios interesses, não deixa de instigar seus compatriotas à luta pela liberdade da terra em que nasceram: "Pátria, conquista a liberdade!" é a sua última fala na peça, demonstrando o quanto ele era consciente de que "Portugal e Holanda, ambos tiranos, roubam-nos a pátria". (Ato II, Cena VIII.)

Bráulia, representando uma visão bastante realística do autor sobre a inconveniência do convívio no lar com uma escrava possuidora de atributos capazes de seduzir o senhor, mostra que essa circunstância pode ser aproveitada como uma forma de luta do oprimido para obter, se não a liberdade, pelo menos melhores condições de vida. E por ser uma personagem realística, é menos calcada no estereótipo da mucama, versão feminina do escravo fiel.

Liberato também não é um estereótipo. Antes, simboliza o escravo que muitas vezes preferiu a morte a continuar no cativeiro [18]. O seu nome tem mesmo um sentido simbólico: liberdade, ainda que através da morte. Como o outro Liberato, o de Arthur Azevedo.

Esses dois Liberatos, aliás, são personagens que se podem considerar sob dois aspectos: o realístico, uma vez que configuram elementos de uma sociedade escravocrata, e o simbólico, pois concentram e expressam em suas pessoas tudo, ou quase tudo, que os autores quiseram dizer em suas peças.

Nenhuma das três personagens, no entanto, luta contra o cativeiro como instituição.

Calabar se revolta contra a situação dos escravos dentro do quadro geral da sociedade em que vive, mas só implicitamente se poderia entender o sentido da luta pela libertação da pátria que ele instiga como abrangendo também a dos cativos.

Bráulia não investe contra o sistema, luta por um objetivo pessoal, a liberdade para si, que garantiria a segurança de seus filhos. Odeia a condição de escrava com um sentimento tão forte que a faz ser injusta e ferina com o outro escravo da casa, que ela julga acomodado e passivo:

> João (espanando os trastes) — *Boa vida é a sua!*
> Bráulia — *Por que, estúpido?*
> João — *Come, bebe, dorme, faz o que lhe parece...*
> Bráulia — *Para você isso pode ser muito; para mim, não.*
> João — *Então você o que quer mais?*
> Bráulia — *Quero ser livre, quero ser senhora.*
> (Ato II, cena VIII.)

E, quem sabe, lutasse também pela sua ascensão ao mundo dos brancos, na qualidade de companheira do ex-senhor.

Quanto a Liberato, de Paulo Eiró, derrotado na sua tentativa particular para libertar-se, não tem sequer condições para pensar numa luta contra a instituição do cativeiro. O suicídio é a única escapatória possível.

Esta ausência de um espírito de luta coletivo nas peças talvez possa ser explicada pelo fato de os autores da época provavel-

---

[18] "Insurreições, crimes, fugas, suicídios, eram os meios de que dispunha o escravo para manifestar-se contra a situação em que era mantido." VIOTTI DA COSTA, Emília. Op. cit., p. 310.

mente considerarem a liberdade dos escravos como um bem que eles deviam esperar receber de seus senhores, e não como algo que poderia levá-los a se mobilizarem, pelo menos em parte, para consegui-lo. No entanto, as rebeliões em senzalas, as fugas em massa para as florestas e matas ocorrendo em várias partes do país, estavam continuamente atestando a inconformação e rebeldia com que enfrentavam o cativeiro, a capacidade de organização e liderança de muitos escravos na condução de seus planos.

Na verdade, ao longo do presente estudo não foi encontrada uma única peça que apresentasse uma personagem negra, escrava, empenhada numa luta contra o sistema, consciente do caráter coletivo e portanto político que ela deveria ter. E quando isso pareceu acontecer, em *Gonzaga*, de Castro Alves, tratava-se antes de uma adesão por coação afetiva, do que por real convicção do interessado. Luís, o ex-escravo de Gonzaga, engaja-se na conspiração mineira, que poderia acarretar a abolição do cativeiro, porque, pelo menos inicialmente, seria esse o preço que teria de pagar para saber o paradeiro da filha perdida (Carlota).

Nem mesmo em *O escravocrata*, de Arthur Azevedo, escrita em plena campanha abolicionista (1882), em que os negros escravos da fazenda de Salazar se revoltam por causa da morte de Lourenço, matando o feitor e investindo contra a casa-grande, está bem determinado esse espírito de luta. A revolta, igual a muitas outras que estavam acontecendo no centro-sul do país, é um conflito não desenvolvido pelo autor e solucionado muito facilmente por um choroso pedido da filha do escravocrata para que poupassem o pai.

Vemos, pois, que a idéia da liberdade, defendida por muitos autores antiescravocratas, repousava numa convicção de que ela deveria vir de cima para baixo, isto é, como resultado de uma luta encetada pelos brancos liberais, em benefício de escravos inconformados, mas passivos. Posição de um Joaquim Nabuco, por exemplo, da qual discordava Raul Pompéia, ardoroso defensor da idéia de que os cativos deveriam tomar a iniciativa da luta pela sua libertação, por todos os meios a seu alcance.

Até começos da segunda metade do século XIX, o escravo brasileiro, principalmente o do eito, por força das miseráveis condições de vida a que o regime servil o condenava, apresentava um aspecto dos mais lamentáveis. Ignorante, analfabeto, boçal, rude, figura hedionda, quase sempre maltrapilha, muitas vezes portador das piores doenças que a miséria e a falta de higiene podem provocar, aparentemente parecia justificar a série de preconceitos negativos que pesava sobre ele. Na verdade, estes tinham sido criados exatamente para justificarem a repulsa e a repugnância com que muitos senhores encaravam seus escravos, e para encobrir o fato de serem eles próprios os responsáveis por todo aquele quadro de miséria. Este tipo de escravo mal aparece nas peças, só mesmo como figurante ocasional e quase sempre sofrendo os maus-tratos de todo mundo. Mais ou menos assim o focalizou Martins Pena, ao registrar os costumes e conceitos brasileiros em suas comédias.

Mas a cessação do tráfico de escravos, valorizando economicamente a pessoa do negro, refletiu-se no teatro no sentido de as personagens negras serem mais desenvolvidas e de melhor qualidade, isto é, menos rudes ou ignorantes, muitas vezes até bastante instruídas. Bráulia (*História de uma moça rica*), Marta (*Cancros sociais*), Luís e Carlota (*Gonzaga*), Rafael e Luísa (*Sangue limpo*), Sousa (*O soldado brasileiro*), são pessoas educadas, instruídas, expressam-se corretamente. Inspirando-se em realidade por certo diferente, os autores, com um idealismo que talvez suprisse a ausência de uma maior proximidade com o escravo e seus problemas, começavam a criar suas personagens como desejavam que o modelo fosse, e não como seria efetivamente, levando-se em conta as verdadeiras condições de um regime em nada propenso a liberalidades em favor dos cativos. Apenas Rafael e Luísa parecem mais próximos da realidade. Afinal, embora mestiços, eram livres há duas gerações, pelo menos. E o negro Liberato (*Sangue limpo*), apresentado com brutal crueza e inserido com justeza no seu tempo próprio, o Brasil às vésperas da Independência, é o outro lado dessa realidade. Já Luís (*Gonzaga*), mesmo levando-se em consideração seu íntimo relacionamento com o poeta, intelectualmente parece muito idealizado por Castro Alves. Utiliza uma linguagem por demais trabalhada para um ex-escravo, como bem notou Sílvio Romero.

Deste problema da relação maior ou menor de uma personagem com seu possível modelo, destaca-se um aspecto interessante: o da linguagem.

Nos dramas, a língua falada pelos negros era idêntica à dos brancos. A seriedade dos temas certamente não permitia que eles, verossimilmente, se expressassem numa língua que lhes devia ser própria, mistura de termos africanos e portugueses mal pronunciados e dentro de uma sintaxe peculiar. Se tal acontecesse, o riso que de certo provocariam dificultaria a empatia, prejudicando as intenções do autor.

Todas as personagens negras dos dramas aqui analisados expressam-se numa linguagem cuidada, correta e até com uma certa eloqüência. Mesmo o negro fugido, Liberato, não brutaliza o vernáculo. Exprime-se em frases curtas, sincopadas, num estilo que continua presente no longo monólogo em que fala de si próprio, mas usando corretamente os vocábulos portugueses. O negro Lourenço, de *O escravo fiel*, embora ignorante, analfabeto (aprendera a ler para poder se inteirar do conteúdo dos papéis que o senhor lhe confiara, ao morrer), expressa-se com muita propriedade, como se fosse um branco falando.

Esta preocupação com a linguagem se estendia, geralmente, às comédias. Pedro (*O demônio familiar*) tem uma forma de falar sintética, quase telegráfica, direta, para exprimir o seu pensamento. Tipo de linguagem, aliás, usado apenas por José de Alencar, ao que nos consta; é mais um elemento a diferenciar *O demônio familiar* das outras comédias brasileiras da época.

Mas em *Direito por linhas tortas*, de França Júnior, a mulata Felisberta já usa a mesma linguagem que a branca Inacinha; na realidade, é até mais comedida:

> Inacinha — *Abotoa isto, anda, diabo.* (Felisberta tenta abotoar o vestido e não pode.) — *Ô desajeitada!*
>
> Felisberta — *Está muito apertado, sinhazinha.*
>
> Inacinha — *Mulata, não me exasperes; olha que daqui mesmo te desando...*
>
> Felisberta — *Sinhazinha está estufando a barriga...*
>
> Inacinha (frenética e examinando os colchetes) — *Ora dá-se, pois esta ladra não está abotoando os colchetes desencontrados!*
>
> (Ato II, Cena IV.)

Em *Os pupilos do escravo*, de J. P. Costa Lima, é que se observa, entretanto, uma maior preocupação com a verossimilhança na caracterização de uma personagem através da fala. O negro velho Caetano tem uma linguagem toda especial, não sabemos se realmente típica de um homem nas suas condições (velho escravo africano), registrada diretamente pelo autor, ou produto de sua imaginação.

> Caetano (à porta do fundo, falando para fora) — *Oia, eu quebra a cambeça di um c'o pau di vassoura! Abri olho!...*
>
> (Ato I, Cena V.)

Note-se que também ele usa o nome próprio para designar-se como sujeito da oração. A sintaxe está mais ou menos correta, surgindo alteradas, fonética e graficamente, apenas as palavras portuguesas. Caetano simplesmente fala errado a língua dos brancos por uma incapacidade natural de assimilá-la integralmente, aliada à sua também natural ignorância. Não há mistura com palavras africanas.

Esta forma de alteração da língua portuguesa por parte dos negros africanos não chegava a constituir, a nosso ver, um dialeto, isto é, uma variação de um idioma típico, porque ela não se manteve sempre a mesma, pelo menos no teatro [19]. Cada autor de comédia fez a sua personagem negra falar uma língua que ele achava ser própria do africano e, portanto, indicadora de sua origem. Em *O relicário*, de Coelho Neto (1889), por exemplo, Fidelis, o negro velho, assim se exprime:

> *Bamo, sinhô. Zeri vem ai i vai rezar p'r'orizá. Scondi, sinhô, scondi di traz di curtina.* (Ato II, Cena V.)

Não parecia, pois, existir para os autores um consenso quanto à existência de um tipo único de alteração das palavras portuguesas, por parte dos africanos; nem isso devia ser relevante. Bastava que a língua estropiada resultante dessa alteração constituísse, por si mesma, dramaticamente, um elemento de inegável comicidade.

Um outro dado que ressalta do presente estudo é o que diz respeito ao fato de só excepcionalmente as personagens negras brasileiras apresentarem comportamentos que permitissem compará-las a heróis trágicos. Entre as aqui analisadas destacam-se Calabar (*Calabar*), Carlota (*Gonzaga*) e Gustavo (*O escravocrata*).

Calabar representa talvez a maior exceção, provavelmente por estar calcado na personalidade histórica cuja vida, de fato, foi pontilhada de lances dramáticos.

Carlota e Gustavo são personagens secundárias em suas peças, mas os conflitos em que estão envolvidos e a maneira como reagem face a eles, as colocam em destaque aos olhos do espectador. Cabe a elas optar, conscientemente, por atitudes que provocarão a sua queda (morte) e o fazem, demonstrando uma grande nobreza de espírito, característica do herói trágico.

---

[19] Seria, antes, um *idioleto*, uma linguagem peculiar do indivíduo, que apresenta traços lingüísticos divergentes da norma geral.

Nas comédias, salvo raras exceções, a personagem negra não poderia mesmo ter ido muito além do papel que habitualmente lhe cabia. Ficou, por isso, nos estereótipos que o teatro continuaria usando até o fim da primeira metade deste século: os pais-joões, as mães-pretas, os moleques espertos, as mulatinhas dengosas, cujas vidas privadas não interessavam nem ao público, nem aos autores.

Temos analisado até agora a personagem negra brasileira em seus aspectos formais. O seu modelo, inserido no contexto histórico-social de sua época, mostrou que ela era geralmente escrava. E o fato suscitou a dúvida: seria realmente do ente humano escravo que o autor vinha falando? Eram seus problemas específicos, ligados à sua condição humana, que os dramas e mesmo as comédias focalizavam?

Na verdade, o negro escravo não tinha história própria, uma vez que não podia dispor de sua vida para coisa alguma. Mesmo quando parecia ter, era mais provável que estivesse sendo instrumento do seu senhor para que este alcançasse algum objetivo. Pois não era dono de seus atos, incluindo aqueles que se relacionavam com seus sentimentos. Não tinha dinheiro, usava nome emprestado (o do seu senhor), ou possuía registro falso, era declarado oficialmente morto e prosseguia vivo com o nome de outrem. Não era ninguém, em suma; era objeto. Tudo o que os autores disseram a seu respeito se prendia a uma só coisa: a sua condição social. Da mesma forma, todos os conflitos em que as personagens negras eram envolvidas por seus criadores tinham uma única origem: a escravidão. O que lhes acontecia era sempre algo ligado à sua condição de escravo.

Mãe é sempre mãe, em qualquer situação; mas sendo escrava, as coisas se tornam muito mais difíceis. Joana é um exemplo.

Liberato, de *Sangue limpo*, está colocado num drama que não lhe diz respeito, mas de um jeito que ficou fácil ao autor denunciar os horrores da escravidão. Mais ou menos acontece o mesmo com Mariúna, a ama-de-leite de *Amélia Smith*, que fala sobre o seu triste passado de escrava sacrificada em seu sentimento de mãe, dentro de um drama cuja tese não era a escravidão, mas que possibilitou ao autor criticar o regime servil.

Quando louvava o procedimento de um escravo fiel, fosse no drama ou na comédia, era ainda sobre a escravidão, sutilmente defendendo-a, que o autor estava escrevendo. E as próprias comédias, que, geralmente, usavam a personagem negra mais como elemento característico da sociedade brasileira da época, quando

lhe atribuíam importância, também não deixavam de ligá-la a aspectos incriminatórios ou dolorosos da escravidão: a omissão do senhor quanto à educação moral dos escravos (*O demônio familiar*), a hipoteca sobre escravos fiéis (*Os pupilos do escravo*). Aliás, o simples fato de se focalizar o escravo como um dos elementos da sociedade brasileira já permitia que se visse como funcionava o regime servil. Martins Pena e França Júnior são bem elucidativos a este respeito.

Todas essas ponderações parecem levar a uma conclusão: no período estudado (1838/1888), que viu, inclusive, crescer e se aprofundar uma consciência nacional contrária à escravidão, se o negro realmente interessou o autor teatral como uma personagem cheia de possibilidades dramáticas, foi na medida em que a dramatização de sua vida lhe proporcionava um meio de expressar idéias de fundo sócio-político ou moral a respeito do cativeiro. Ou, em outras palavras, só como escravo ou ex-escravo é que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem, não.

Em última análise, pois, não era sobre a pessoa humana do negro, com sua carga natural de conflitos e problemas também existenciais, que o autor estava falando, e sim, através dele, como se fosse um símbolo, de algo transcendente ao ser humano de que ela (a personagem) era a expressão.

Pois rarissimamente um autor dramático se interessou pela personagem negra desligada da sua condição costumeira, isto é, de escrava, no século passado. Muito poucas podemos assinalar, e sempre com ressalvas: Calabar, Rafael e Luísa, Sousa.

Calabar é um caso à parte, como se viu, dada a sua importância histórica. Mas Rafael e Luísa, ainda que livres, expressam muito bem o pensamento do autor, Paulo Eiró, sobre os males decorrentes de uma sociedade escravocrata, uma vez que os dois, principalmente a moça, sofrem os rigores do preconceito relacionado com a condição social. Tão forte, que mesmo na ficção só através da morte ele pode ser contornado, não vencido: Aires se casa com Luísa porque o pai morre. Vivo, o final feliz não aconteceria.

Assim, ainda é sobre a escravidão, denunciando-a, condenando-a, que o autor escreve uma peça na qual há duas personagens mestiças, descendentes de escravos, mas livres e integradas na sociedade. Nas histórias dos amores contrariados de Luísa, o que está em xeque é o preconceito social ligado à escravidão, que é o que interessa a Paulo Eiró combater. Escrevendo-a, ele nada

mais fez que reproduzir, à sua maneira, o que de fato se passava na sociedade em que vivia.

Como também o reproduzem Cândido Barata e Ubaldino Amaral (*O soldado brasileiro*), embora não tenham ido tão longe quanto Paulo Eiró na solução dramática dos amores contrariados pelo preconceito; a morte se constitui num obstáculo indestrutível, ao invés de derrubá-lo. Solução talvez encontrada pelos autores para evitarem um maior comprometimento com uma causa que encontrava tão poucos adeptos e que só o idealismo da juventude parecia sustentar.

A personagem negra, pois, foi usada pela dramaturgia brasileira do século passado de duas formas bem definidas: como elemento característico da sociedade da época (comédias), ou como personagem representativa, às vezes simbólica, de um problema social (o cativeiro) que ia se tornando dia a dia mais cruciante (dramas); neste caso, sem história própria, pois o que o autor procurava realmente passar ao público, através dos infortúnios da personagem negra, era sempre algo ligado ao regime da escravidão.

Tanto isto é certo que, após ser decretada a Abolição, decaiu o interesse do autor pela personagem negra encarada com dignidade. Já não é mais tão fácil encontrar registro de peças sérias, onde o negro seja personagem principal, ou secundária. Se ele ainda aparece, e é o caso de *O dote*, de Arthur Azevedo, é encarnando um dos estereótipos mais comuns que a escravidão deixou: o antigo escravo fiel, agora transformado pela idade no velho Pai-João, cheio de sabedoria ingênua e bondosa, ainda capaz de fazer alguma coisa pelo sinhozinho, hoje patrãozinho.

Nas comédias, no teatro ligeiro, os estereótipos são ainda mais marcados e sob a aparência de comicidade, o que continua patente é a extrema inferioridade do negro diante do branco. As tentativas de melhorar o nível da dramaturgia brasileira lideradas por Arthur Azevedo e que culminaram com a série de espetáculos realizados no Teatro da Exposição em 1908, ignoraram a personagem negra. Autores influenciados pelo pós-simbolismo francês, dos quais Roberto Gomes é um dos mais marcados exemplos, preocuparam-se em mostrar ao público problemas existenciais, psicológicos, de personagens ricas, entediadas, incompreendidas. E que não seriam negras, evidentemente...

O renascimento da comédia de costumes, em 1916, recuperou alguns dos estereótipos de negros mais comuns, e os descendentes dos Pedros (*O demônio familiar*) e Felisbertas (*Direito por linhas tortas*), agora empregadinhos e empregadinhas mulatos, confiados,

criadores de casos, mas bondosos e afeiçoados às famílias que os empregavam, tornaram-se os complementos quase obrigatórios das comediazinhas que faziam as delícias do público espectador da época.

Tal estado de coisas talvez tivesse relação com a própria situação do negro, após ser promulgada a Lei Áurea. Imediatamente ele se tornara coisa do passado, que não era conveniente recordar. Na República, Rui Barbosa mandara incinerar, com sua autoridade de Ministro da Fazenda, os arquivos que continham notas referentes ao tráfico de escravos e tudo o mais que a eles se referisse, contando, com isso, apagar da memória nacional a lembrança do período ignominioso. Mas, em contrapartida, não se procurara dar ao negro a importância que lhe cabia, como um dos fatores do desenvolvimento do país. Ao contrário, relegado ao abandono, considerado inferior, motivo de vergonha para aqueles que o tinham como ascendente, ou de riso para os que viam nele apenas uma figura grotesca, o negro vegetou, marginalizado, esquecido dos poderes governamentais, amparado apenas pela afetividade que lograra despertar em muitos dos seus antigos senhores.

Longo tempo decorreu até que ele se tornasse objeto de estudo desapaixonado e sistemático, preocupado em definir as causas do seu abandono e analisar suas conseqüências. E muito mais ainda, para que o teatro lhe restituísse a dignidade perdida nas personagens caricaturais, estereotipadas, folclóricas, muitas vezes exploradas pelas comédias e até pelos dramas nos anos que se seguiram à Abolição do cativeiro. E isto só aconteceria em 1945, quando Abdias do Nascimento fundou o Teatro Experimental do Negro, que revelaria ao público brasileiro, mais uma vez, o talento e a capacidade dos negros no campo teatral.

Com seu teatro, Abdias do Nascimento, entre outras coisas, visava acabar com a prática absurda de atores brancos pintados de preto representarem personagens negras, como era comum até no teatro lírico. Além disso, procurava também "resgatar no Brasil os valores da cultura negro-africana, degradados e negados pela violência da cultura branco-européia; propunha-se a valorização do negro através da educação, da cultura e da arte" [20], promovendo, ainda, "a denúncia dos equívocos e da alienação dos

[20] NASCIMENTO, Abdias do. Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial n. 2, Rio de Janeiro, jul. 1968. p. 193-211.

estudos sobre o afro-brasileiro, e fazer com que o negro tomasse consciência da situação objetiva em que estava inserido" [21].

Para a estréia, tendo em vista a praticamente inexistência de peças brasileiras modernas tendo o negro como personagem principal, o TEN precisou recorrer a um texto de Eugene O'Neill, *Imperador Jones*, que revelou um grande ator negro, Aguinaldo Camargo, e outras notáveis qualidades da companhia no campo da direção, cenografia e representação. Procurou, então, o TEN criar uma dramaturgia para negros, moderna, mas não fechada, o que seria contraproducente.

A partir de então, alguns autores brasileiros, ocasionalmente, têm feito do negro personagem de suas peças, dignificando a sua qualidade humana e racial. Entre eles, Dias Gomes, Nélson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, além do próprio Abdias do Nascimento.

O TEN teve curta duração. E alguma crítica, também. Roger Bastide considerava que o teatro negro brasileiro deveria criar o seu próprio repertório para poder mostrar, ao lado dos valores da representação, os valores da criação. Do contrário, correria o risco de acabar como teatro de imitação, e não, como desejava Abdias do Nascimento, um teatro baseado nos restos da cultura africana, utilizando o coro e a dança, como no teatro negro.

Além disso, apesar de ter havido a preocupação de se evitar o "exótico" ou o simplesmente estético, não chegou a haver oportunidade para as peças despertarem no espectador negro a consciência de seus problemas específicos, já que o TEN falhou numa de suas mais importantes metas: a inclusão do negro no público espectador brasileiro. Não por sua incapacidade aliciadora, certamente, mas pela situação social e econômica do negro, geralmente pior que a do branco, que tornava difícil, se não impossível, essa inclusão.

Não importa, porém, quais os caminhos que o TEN deveria ter seguido (nem é nosso intuito discutir o assunto agora). O que ele chegou a realizar, assim mesmo, significou uma abertura bastante grande para permitir que o negro voltasse a destacar-se num papel que outrora desempenhara com brilho: o de ator. Hoje, embora não freqüentemente e mais no cinema e televisão que no palco, ele já tem oportunidade de demonstrar suas qualidades dramáticas. E, o que é muito importante, já não mais se vê, como acontecia há menos de vinte anos, ator branco, com o rosto

[21] Id., ibid., p. 198.

pintado de preto, tentando impor ao público uma mistificação sem o menor sentido [22].

Paralelamente, o TEN, provocando a reavaliação da personagem negra, conseguiu dar-lhe uma nova dimensão. A cor e a raça ainda funcionam como provocadores de tensão emocional, de atitudes preconceituosas (*Anjo negro*, de Nélson Rodrigues), como indicadores de posição social e econômica (*Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Pedro Mico*, de Antonio Callado, *As confrarias* [23], de Jorge Andrade), mas é das personagens, de seus conflitos, que os autores estão agora falando, e não como no passado, através delas, de algo mais de que elas (as personagens) seriam um símbolo.

O que representa um grande progresso, sem dúvida, num teatro que é, na realidade, a expressão de uma classe dominante *branca*, bastante interessada ainda em manter a existência de preconceitos que alimentam a discriminação social e racial sofrida pelo negro brasileiro. Mas, que nem por isso, não podendo escapar à sua própria natureza, e malgrado intenções talvez contrárias, deixa de documentar para o futuro flagrantes reveladores da sociedade que essa classe domina, facilitando ao historiador ou apenas curioso a compreensão dos fatos que nela ocorrem.

[22] Em *Anjo negro*, *Gimba*, *Pedro Mico*, *Othelo*, e outras mais, atores brancos viveram personagens negras ou mulatas maquiados de preto.

[23] Passada em fins do século XVIII, a peça tem uma concepção moderna, e o problema enfocado é mais social. Marta, a mãe, não consegue enterrar o filho morto, em solo consagrado pela Igreja, porque ele era ator, não por ser mulato e livre. Uma das confrarias, aliás, era a dos homens de cor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Bibliografia geral

ALENCAR, José de. *Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960. v. IV.

AMARAL, Amadeu. *Letras floridas.* São Paulo, HUCITEC, 1976.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira.* São Paulo, Saraiva, 1960.

ARISTÓTELES. *Arte poética.* São Paulo, Ed. Abril, 1973. (Tradução, comentário e índice onomástico e analítico de Eudoro de Souza.)

BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas.* Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1960.

BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. *Boletim de Sociologia.* São Paulo, FFLCH/USP, (3):9-27, 1953. (*Estudos afro-brasileiros*, 3.ª série.)

BASTOS, A. C. Tavares. *Cartas do solitário.* 4. ed. São Paulo, INL/MEC/Nacional, 1975.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara.* São Paulo, Perspectiva, 1969.

CALÓGERAS, Pandiá. *Formação histórica do Brasil.* São Paulo, Nacional, 1967.

CAMPELO, Samuel. Fizeram os negros teatro no Brasil? In: — . *Novos estudos brasileiros.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* São Paulo, Martins, 1962.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.

CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravatura no Brasil.* Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1975.

COUTINHO, Afrânio, dir. *Polêmica Alencar—Nabuco.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

— . *Obra crítica de Araripe Júnior.* Rio de Janeiro. MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.

D'ÁVILA, Afonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco.* São Paulo, Perspectiva, 1971.

DIEGUES JÚNIOR, Manoel. O negro na literatura erudita e na literatura popular e a necessidade do seu estudo interpretativo. *Revista Universitas.* Bahia, Universidade Federal, n. 14, jan./abr., 1973.

DÓRIA, Escragnolle. Coisas do passado. *Revista do Instituto Histórico.* Rio de Janeiro, 1909.

EVANS, D. O. *Le drame moderne à l'époque romantique.* Paris, Presses Universitaires, 1937.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes.* São Paulo, Dominus/EDUSP, 1964.

— . O teatro negro. In: — . *O negro no mundo dos brancos.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.

— . Aspectos da questão racial. In: — . *O negro no mundo dos brancos.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala.* 16. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

GOULART, Maurício. *A escravidão africana no Brasil.* São Paulo, Alfa-Ômega, 1975.

GUIMARÃES NETO, Pinheiro. *Pinheiro Guimarães, na esfera do pensamento.* Rio de Janeiro, s. ed., 1937.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y arte.* Madrid, Ed. Guadarrama, 1964.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil.* Porto Alegre, Editora Universidade Federal, 1975. v. II.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* 6. ed., Rio de Janeiro, MEC/José Olympio, 1971.

HUGO, Victor. *Préface de Cromwell.* Paris, Classiques Larousse, s.d.

LIMA, Jorge de. *Obra completa.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

LIOURE, Michel. *Le drame de Diderot à Ionesco.* Paris, Ed. Armand Colin, 1973.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crítica teatral.* Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1938.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, s.d.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época.* São Paulo, Saraiva, s.d. (Coleção Saraiva, 62.)

— . Prefácio. In: ALENCAR, José de. *Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960, v. IV.

— . *Martins Pena e sua época.* São Paulo, Lisa/MEC, 1971.

MALHEIRO, Perdigão. *A escravidão no Brasil.* Petrópolis, Vozes/MEC/INL, 1976.

MARCONDES, J. V. Freitas & PIMENTEL, Osmar, dir. *São Paulo, espírito, povo e instituições.* São Paulo, Pioneira, 1968.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro.* Paris—Rio, Garnier, 1904.

MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares no Brasil.* Rio de Janeiro, Ouro, 1967.

MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala.* Rio de Janeiro, Conquista, 1972.

MOUSSINAC, Leon. *História do teatro.* Lisboa, Livraria Bertrand, s.d.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro negro no Brasil, uma experiência sócio-racial. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial n. 2, Rio de Janeiro, jul. 1968.

— . Prefácio. In: — et alii. *Drama para negros, prólogo para brancos.* Rio de Janeiro, TEN, 1961.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro, Brasília Editora, 1936.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil.* São Paulo, Brasiliense, 1945.

— . *Formação do Brasil contemporâneo.* São Paulo, Brasiliense, 1948.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano.* São Paulo, Perspectiva, 1972.

— . Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio, dir. *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971. v. IV.

— . A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção.* São Paulo, Perspectiva, 1969.

— . O teatro em São Paulo. In: MARCONDES, J. V. Freitas & PIMENTEL, Osmar, dir. *São Paulo, espírito, povo e instituições.* São Paulo, Pioneira, 1968.

— . Os demônios familiares de Alencar. Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.* São Paulo, n. 15, 1974.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

RODRIGUES, José Honório. Economia e Sociedade. In: —. *Independência, revolução e contra-revolução.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. v. II.

ROMERO, Sílvio. *Martins Pena, ensaio crítico.* Porto, Chardron, 1900.

— . *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro, Garnier, 1903.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto.* São Paulo, Perspectiva, 1969.

— . Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção.* São Paulo, Perspectiva, 1969.

RUFINO, Joel et alii. *História nova do Brasil.* São Paulo, Brasiliense, 1964. v. IV.

SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira.* Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958.

SCHMIDT, Afonso. *A vida de Paulo Eiró.* São Paulo, Nacional, 1940.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro, MEC, 1938.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro, INL, 1960.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira.* Rio de Janeiro—Paris, Garnier, 1901.

VIOTTI DA COSTA, Emília. *Da senzala à colônia.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966.

2 Textos dramáticos

ALENCAR, José de. O demônio familiar. In: —. *Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960. v. IV.

— . Mãe. In: —. *Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960. v. IV.

AZEVEDO, Arthur. Liberato. *Revista Brasileira* (2. fase). Rio de Janeiro, 1881. v. 10.

— . O escravocrata. *Revista Dyonísios,* (7):25-54, mar. 1956.

BARATA RIBEIRO, Cândido & AMARAL, Ubaldino. *O soldado brasileiro.* São Paulo, Tip. Const., 1869.

CASTRO ALVES, Antônio. *Gonzaga ou A revolução de Minas.* Rio de Janeiro, MEC, 1972.

CORDEIRO, Carlos Antônio. *O escravo fiel.* Tipografia Pinheiro, 1865.

EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo.* 2. ed., São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico do Departamento de Cultura da Prefeitura, 1940.

FRANÇA JÚNIOR. *Direito por linhas tortas.* Rio de Janeiro, Tip. Americana, 1871.

— . Como se fazia um deputado. *Revista de Teatro.* Rio de Janeiro, SBAT n. 347, set./out. 1965.

GUIMARÃES, F. Pinheiro. História de uma moça rica. In: GUIMARÃES NETO, Pinheiro. *Pinheiro Guimarães, na esfera do pensamento.* Rio de Janeiro, s. ed., 1937.

LIMA, J. P. da Costa. *Os pupilos do escravo.* Rio de Janeiro, Tip. Imp. e Const. de J. Villeneuve & Cia., 1870.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *O cego.* Rio de Janeiro, Garnier, 1863. v. II.

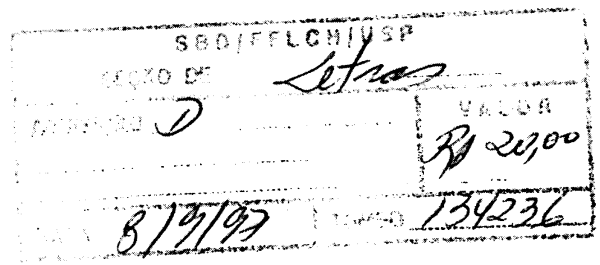
MARTINS PENA, Luís Carlos. Os dous ou O inglês maquinista. In: —. *Obra completa.* Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956. Ed. crítica.

— . O cigano. In: —. *Obra completa.* Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956. Ed. crítica.

MENESES, Agrário de. *Calabar.* Bahia, Tip. e Livraria E. Pedrosa, 1858.

RIBEIRO, Maria. *Cancros sociais.* Rio de Janeiro, Ed. Eduardo & Henrique Laemmert, 1866.

TAUNAY, Visconde de. *Amélia Smith.* 2. ed., São Paulo, Melhoramentos, 1930.



COLEÇÃO **ensaios**

TITULOS JÁ LANÇADOS

1. **No Calor da Hora** — Walnice Nogueira Galvão
2. **Guerra sem Testemunhas** — Osman Lins
3. **Homens Livres na Ordem Escravocrata** — Maria Sylvia de Carvalho Franco
4. **O Inconsciente na Antropologia de Lévi-Strauss** — Claude Lépine
5. **O Dialeto Caipira na Região de Piracicaba** — Ada Natal Rodrigues
6. **A Semântica Gerativa e o Artigo Definido** — Mary Aizawa Kato
7. **Os Índios de Ipavu** — Carmen Junqueira
8. **A Tradição do Impasse** — João Alexandre Barbosa
9. **Burocracia e Ideologia** — Maurício Tragtenberg
10. **Os Quadrinhos** — Antônio Luís Cagnin
11. **Sintaxe Transformacional do Modo Verbal** — Leila Barbara
12. **Byron no Brasil** — Onédia Célia de Carvalho Barboza
13. **Níveis de Significação no Romance** — Yara Frateschi Vieira
14. **Epilepsia e Personalidade** — Lúcia Maria Salvia Coelho
15. **Crônica do Cinema Paulistano** — Maria Rita Eliezer Galvão
16. **Psicologia e Profissão em São Paulo** — Sylvia Leser de Mello
17. **Teoria, Retórica, Ideologia** — João Paulo Monteiro
18. **O Espírito e a Letra** — Rubens Rodrigues Torres Filho
19. **Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira** — Teófilo de Queiroz Júnior
20. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco** — Osman Lins
21. **Rousseau: Da Teoria à Prática** — Luís Roberto Salinas Fortes
22. **A Tradição Sempre Nova** — Roberto de Oliveira Brandão
23. **Messianismo e Conflito Social** — Maurício Vinhas de Queiroz
24. **Desemprego e Subemprego no Brasil** — Helga Hoffmann
25. **Marx & Marx** — Luís Alfredo Galvão
26. **O Intervalo Semântico** — Carlos Vogt
27. **Tradição e Mudança** — Henrique Rattner
28. **ISEB: Fábrica de Ideologias** — Caio Navarro de Toledo
29. **O Escravismo Colonial** — Jacob Gorender
30. **Ideologia da Cultura Brasileira** — Carlos Guilherme Mota
31. **João Francisco Lisboa** — Maria de Lourdes Monaco Janotti
32. **Augusto dos Anjos** — Zenir Campos Reis
33. **Cassacos e Corumbas** — Maria Thereza Sales de Melo Suarez
34. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes** — Florestan Fernandes — vols. I e II
35. **Trabalho Domesticado: A Mulher na Indústria Paulista** — Eva Alterman Blay
36. **Os Estados Subjetivos** — Arno Engelmann
37. **Mitológica Rosiana** — Walnice Nogueira Galvão
38. **A Sociedade Angolana Através da Literatura** — Fernando Augusto Albuquerque Mourão
39. **Consciência Operária no Brasil** — Celso Frederico
40. **As Raízes Ideológicas das Teorias Sociais** — Liana S. Trindade
41. **Dependência, Cultura e Literatura** — José Hildebrando Dacanal
42. **A Marca do Leviatã** — Renato Janine Ribeiro
43. **Drummond: Uma Poética do Risco** — Iumna Maria Simon
44. **FGTS: Ideologia e Repressão** — Vera Lúcia B. Ferrante
45. **Texto, Crítica, Escritura** — Leyla Perrone-Moisés
46. **Benjamin e Adorno: Confrontos** — Flávio René Kothe
47. **O Narrador Ensimesmado** — Maria Lúcia Dal Farra
48. **A Construção do Romance em Guimarães Rosa** — Wendel Santos
49. **O Insólito em Guimarães Rosa e Borges** — Lenira Marques Covizzi
50. **Gil Vicente e Camões** — Celso Lafer
51. **Igreja e Estado em Tensão e Crise** — Thales de Azevedo
52. **Regionalismo e Modernismo** — Lígia C. Moraes Leite
53. **Ritos de uma Tribo Timbira** — Julio Cezar Melatti
54. **A Reconstituição da Realidade** — Eunice Ribeiro Durham
55. **Protestantismo e Repressão** — Rubem A. Alves
56. **A Inquisição Portuguesa e a Sociedade Colonial** — Sônia A. Siqueira

57. **Engenheiro: Trabalho e Ideologia** — Lili K. Kawamura

58. **Sertão e Bairro Rural** — Lia Freitas Fukui

59. **Manhas do Poder** — Betty Milan

60. **Signos e Poderes em Nietzsche** — Leon Kossovitch

61. **A Propósito da Noção de Dêixis** — Michel Lahud

62. **Jurupari** — Silvia Maria Schmuziger de Carvalho

63. **Um Brasileiro Soldado de Napoleão** — Cláudio Veiga

64. **O Brasil no Comércio Colonial** — José Jobson de A. Arruda

65. **A Natureza Sociológica da Sociologia** — Florestan Fernandes

66. **A Voz do Intervalo** — Luiz B. L. Orlandi

67. **Explorações no Mundo Psicológico das Formigas** — Walter H. de Andrade Cunha

68. **O Poder Rural na Ficção** — Heloisa Toller Gomes

69. **Música Popular — do Gramofone ao Rádio e TV** — José Ramos Tinhorão

70. **Editoração Científica** — Ivani Kotait

71. **Interesse da Razão e Liberdade** — Valério Rohden

72. **A Escravidão na Bíblia** — Calisto Vendrame

73. **A Escrita Neo-Realista** — Benjamin Abdala Junior

74. **Murilo Rubião: A Poética do Uroboro** — Jorge Schwartz

75. **Leitura, Ortografia e Fonologia** — Myrian Barbosa da Silva

76. **Desnutrição e Aprendizagem** — Jovelina Brazil Dantas

77. **Literatura/Ensino: Uma Problemática** — Maria Thereza F. Rocco

78. **Sindicato e Estado** — Azis Simão

79. **Temas de Teoria da Literatura** — Judith Grossmann

80. **Fundamentos Epistemológicos de Uma Psicologia Positiva** — Lucia Maria Salvia Coelho

81. **Roteiro da Vida e da Morte** — Cândido da Costa e Silva

82. **Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação** — Regina Zilberman / Ligia Cademartori Magalhães

83. **A Época Pombalina** — Francisco José Calazans Falcon

84. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro** — Miriam Garcia Mendes

Impresso por
W. Roth & Cia. Ltda.

0388